目　　次

第二部分　1945年以后

序言　20世纪音乐的变化及其原因初探

一部音乐史就是记载音乐形式和内容如何随着时代、生活和作曲家创作个性的不同而不断变化的历史。这种变化有时少些，有时多些。

对比前几个世纪的音乐，20世纪音乐的变化空前剧烈，常常使人感到意外、惊讶。这一切究竟是怎么回事？

20世纪音乐的内容、题材固然与以前有所不同，出现了更多的表现自然科学或抽象概念的作品，如《光谱》、《电离》、《三种气体》、《圆圈三角四个正方形》、《计算机素描》、《声音的图案》等，以及出现了更多的描写非人间的幻想世界的作品，如《神秘的宇宙》、《天国的吹奏》、《月亮上的银苹果》、《空间的幻想》、《向太阳启航》、《星星的音响》等。有的作品内容抽象，缺乏感情，不知所云。但是，20世纪音乐之所以不同于过去，主要还在于作品的形式和表现手法的变化。这里，按传统使用的音乐表现手段举例说明如下：

旋律：不流畅、不声乐化，很少曲线起伏，很多大跳进行，且呈棱角形线条；不对称，不呼应，有的没有句逗，缺少规律。

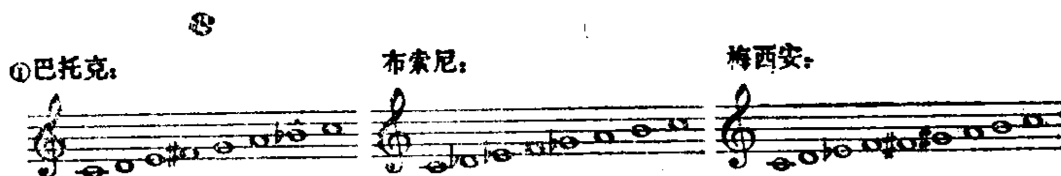
和声：频繁出现各种不协和音响，不协和和弦不再需要解决（勋伯格称之为“不协和音的解放”）；频繁使用11和弦、13和弦等；除三度结合外，还有四度、五度、二度结合等。

复调：两个或更多的主题出现在不同声部时，各有不同的调性，由此形成多层次的复杂织体。

调性：不明确，有的虽仍有中心音，但自由使用12个音级，没有自然音与变化音的区别，也没大小调的区别；转调不必过渡，甚至不转调就引入陌生和弦；使用教会调式，欧洲民间音乐音阶，以及印度、爪哇、远东各种音阶；自己创造音阶，如巴托克、布索尼、梅西安的音阶等；①有的没有调性，没有中心音，甚至音与音之间互不连贯，只是强调单个的、孤立的音响。

节奏：自由多变，捉摸不定，有时频繁变换节拍，不限于单一的节拍形式；有时多奇数拍子，如7拍子、9拍子，甚至11、13拍子；有的有小节线，有的没小节线（即便有，有时也只是为了便于读谱），把节奏从小节线中解放出来；如果说，过去的音乐经常从乡村舞曲和大自然风光中获取节奏的话，那么，现在是从城市生活，从工厂和机器声中获取节奏，它更有动力，更有现代气息；也有的是从非欧洲的、特别是东方原始艺术、爵士乐以及欧洲古代自由诗中寻找不寻常的节奏。

配器：管弦乐队室内乐化，突出个别乐器，重新讲究各个声部线条的清晰，从和声织体转向复调织体；弦乐不再占有主导地位，以避免过分的浪漫主义倾向，管乐突出，打击乐成为主要乐器，不再处于从属位置；不断寻找新乐器以及新的发声器械（包括噪音），探索不寻常的演奏方法，发现独特的音响、色彩，如使用极端的音区、新的乐器组合等；音色的重要性被提到前所未有的高度。



曲式：传统曲式中统一和变化的原则仍然十分重要，但如何统一、变化，各有新的办法。有的如从乐谱分析，结构很规则、对称，听觉却不易辨认；有的则很不规则、对称，很少有2、4、8小节的方整性结构形式，句逗也不清晰。由于"偶然"因素的引入，还产生了不固定的形式。

以上是就一般而言。20世纪音乐的变化是如此多样，难于全面概括。而且，所有这些变化也只是限于使用传统的乐音体系和传统的音乐表现手段的音乐。至于有些具体音乐、电子音乐、音色音乐、非歌唱性的"新人声音乐"(New Vocalism)等，没有传统意义上的旋律、和声、节奏等，因而也很难用传统的音乐分析方法加以说明。

为什么会有这样的变化？

这是一个比较复杂的问题。一种观点认为，音乐的变化是从生活的变化而来的。马克利斯在《现代音乐概论》中说："艺术，作为生活的不可缺少的一部分，就象生活本身变化一样，也必须变化。柴科夫斯基和普契尼的旋律是19世纪的一部分；斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克和他们的同时代人不再生活在那个世界。他们必然要前进，要发现能表现现实的声音，这种声音就象曾经表达了过去时代的大师们的声音一样有力"。① 另一种观点是从音乐历史发展的本身规律去寻找答案，即所谓"钟摆"理论。戴维·伊文说："一种风格被引入极端之后，作曲家必然要以另一种极不同的音乐风格与之对抗"。② 不少作曲家认为，音乐发展到19世纪末，已把各种表现可能性发挥尽了，必须另找出路。

---

① 马克利斯：《现代音乐概论》(Machlis: Introduction to Contemporary Music) Norton出版公司，1979年，第5页。

② 伊文：《现代音乐》(David Ewen: Modern Music)，Chilton出版公司，1962年，第18页。

列宁说："在分析任何一个社会问题时，马克思主义理论的绝对要求，就是要把问题提到一定的历史范围之内"。① 怎样认识20世纪西方社会历史是一个许多学者正在研究的新课题。这里仅从与音乐、特别是与作曲家(创作音乐的正是他们)直接有关的三个方面加以探讨：

1. 社会动荡、矛盾加剧，引起社会心理发生变化，产生了更多的紧张、不安等情绪。

本世纪经历了两次世界大战，战争规模之大，对物质、精神文化的毁灭性破坏是19世纪任何战争所无法比拟的。资本主义的基本矛盾，造成经济危机，如1929—1933年的特大危机，引起经济萧条、生产力破坏、社会混乱。直到今天，很多社会问题如盗窃、凶杀、吸毒、失业、种族歧视等仍然严重存在。现实告诉人们，生活不是那么光明、美好，到处都有黑暗、丑恶。在这种情况下，旧的思想、观点、趣味很容易被否定，被认为是不可信的，靠不住的，从而产生信仰危机、精神危机。

特别是在20世纪上半叶，这样一种社会环境，使有些敏感的知识分子很容易产生诸如紧张、不安、压抑、忧郁、恐惧等心理。我们可以在巴托克、勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基(早期)、奥涅格等人的某些作品中感觉到这一点。他们的音乐所表现的不是恬静的田园生活，不是充满幻想的内在世界，也不象印象主义那样追求瞬间飘忽不定的感觉。匈牙利作曲家萨博在巴托克逝世十周年时谈道："巴托克生活的年代，正值法西斯黑暗势力损害摧残一切美好和人道的东西，使全世界陷入集中营残酷的兽性和暴行之中，把史无前例的恐怖急流注满了大地。巴托克对这一切是深有体会的，他在个人的音乐里以无比巨大的激情表现了遭受苦难的

① 《列宁全集》，人民出版社，第20卷，第401页。

人类思想感情的境界，他们渴望自由世界的来临”。① 德国作曲家艾斯勒认为勋伯格的音乐“有着一种绝望的基本的音调”，它“不使人舒服，不崇高”。② 艾斯勒说勋伯格“没有使他出生的社会秩序变形，他没有将它美化，他没有给它涂脂抹粉。他在他的时代、他的阶级面前举起了一面镜子。镜子里所照出的是不美的，但却是真实的”。③

第二次世界大战以后，西方经济增长，创造了高度的物质财富，生活水平普遍提高。但是，人们并不因此感到幸福和安逸。拿美国来说，近一、二十年来，实际上在走着下坡路。60年代末、70年代初，成千上万的青年人为什么会离开舒适的家庭，奇装异服，到处流浪，形成所谓“嬉皮士”运动？一定程度上，也是因为他们不满现实，不愿顺从传统的生活方式，企图寻找新的人生涵意。1968年法国的“五月风暴”，1981年英国的“青年暴乱”，都是些突出事例，说明西方社会的不安定，部分群众要求变革现实。

2.社会发展速度加快，作曲家创新的心理要求加剧。

艺术贵有新意，哪个时代都一样，但是20世纪更明显。工业化在第二次世界大战后十年达到顶峰，接着所谓第三次浪潮的到来：信息革命，材料革命，生物革命。科学技术的迅猛发展，影响到了生活的各个方面。新的观念、新的生活方式、新的工作条件、新的人际关系、新的艺术趣味……新事物层出不穷。反映在音乐上，追求新的材料、新的语言、新的技法、新的内容。

有的作曲家把自然界的音响、电子音响、非歌唱性的人声、打击乐器的音响作为音乐表现的基本材料；有的作曲家采用东方音乐语言，从印尼、印度、日本、朝鲜等音乐中汲取素材，借鉴

---

① 1955年6月1日《自由人民报》。罗秉康译，《巴托克研究论文集》第177页。

②③ 《阿诺尔德·勋伯格》，姚锦新译，《外国音乐参考资料》1980年第1期，第17—22页。

表现方法，与19世纪做法不同，不只是在欧洲音乐基础上增加一点“异国情调”；有的作曲家采用新的调式、新的和声、新的音程（微分音）、新的织体以及新的记谱法、新的作曲法、新的表演形式等等。无疑，在具体作品中，决不是所有新的表现手法都与乐曲的内容相符合。有的求新成为目的，甚至走向极端。

3.个人主义充分发展，作曲家自我意识空前增长。

很多作曲家把音乐创作看作是单纯的自我表现、自我欣赏、自我娱乐，不在乎群众的反应和社会的效果。这与历史上很多作曲家把自己的活动与群众联系在一起形成对比。贝多芬说：“音乐当使人类的精神爆出火花”。① 肖邦说：“我愿意使我的作品——至少我的一部分作品——能够成为约翰·苏比耶斯基的部队所唱的战歌”。② 舒曼因此把肖邦的音乐比作“隐藏在花丛里面的大炮”。③ 穆索尔斯基认为音乐家必须“反映俄罗斯人民的全部的、真实的生活”。④ 直到20世纪初，仍然有很多作曲家坚持这种进步的艺术观点。沃安·威廉斯说作曲家应该“使他的艺术成为整个社会生活的表现”。⑤ 布里顿说：“我希望我的音乐对人民是有用的，使他们高兴，提高他们的生活”。⑥ 奥涅格说：“音乐应当面向人民”。⑦ 但是类似的言论，除了出自政治观点明显左倾的作曲家，如诺诺、亨策等以外，1945年以后就很少了。相反，20世纪有些重要作曲家很明确地把作曲当作纯粹个人而与听众无关的行为。勋伯格说：“作曲家力求达到的唯一的、最大的目标就是表现他自

---

①②③④ 何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，人民音乐出版社，第110、155、130、188页。

⑤ 马克利斯：《现代音乐概论》（Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music）Norton出版公司，1979年，第293页。

⑥ 罗西和乔特：《我们时代的音乐》（N.Rossi and R.Choate: Music of Our Time），Crescendo出版公司，1969年，第136页。

⑦ 史涅尔松：《法国音乐》，莫斯科音乐出版社，1958年，第128页。

己。"[1]"单纯就音乐来说，能够理解音乐需要说出来的东西的人，比较起来，是很少的。这种有训练的听众从来就不是大量的，但这并不妨碍艺术家只为他们而写作"。[2]为此，他组织了"私人演出协会"，只对极少数人举行音乐会。斯特拉文斯基说："广大的群众决不会对艺术有一点点贡献；他们没有能力去提高艺术的水平。假如一个艺术家有意识地要表现人民的感情，那他只有降低自己的水平"。[3]利盖蒂说："我从不考虑听众。这不是看不起，而是我不想取悦于他们。我始终感到我的音乐不是为听众写的，甚至也不是为我写的，而是它自己，它就在那里"。[4]凯奇说："让声音就是声音本身，而不是人为的理论或人的感情表现的工具。"[5]巴比特在1958年发表一篇文章，标题是"谁管你听不听"。[6]他认为作曲家不应关心他是否得到广大的听众，而应该把他的孤立作为现代生活的事实而加以接受。

当然，这只是言论。言论不能代替创作。但是，不管怎么说，把音乐孤立起来，把作曲当作与社会无关的个人事业这种现象是相当普遍的，由此造成了20世纪音乐与群众的巨大隔阂。

20世纪音乐变化的原因，说明了现代音乐在西方特定社会条件下的发展有一定的必然性。其中，有合理的成分，也有不正常的地方。弄清这一点，有助于我们更好地认识西方现代音乐。

---

① 富兰克林：《勋伯格和其他人的音乐思想》(Peter Franklin, The Idea of Music, Schoenberg and others), Macmillan 出版公司，1985年，第80页。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，Norton出版公司，1961年，第334页。

③ 《音乐文摘》(Musical Digest)1956年9月号，第152页。

④ 《纽约时报》1986年11月11日。

⑤ 马克利斯：《现代音乐概论》，Norton出版公司，1979年，第502页。

⑥ 《高保真度》(High Fidelity)，1958年2月号，转引自罗西和乔特：《我们时代的音乐》，第350页。

第一部分　1945年以前

第一章

民族主义音乐

第一节　概　述

民族主义音乐(Nationalism)，或称民族乐派，不是 20 世纪才出现的新流派，但在20世纪有了新的发展。

19世纪，随着民族运动、民族意识的发展，或随着民族文化的复兴和发扬，欧洲很多作曲家采用民间旋律和节奏，选用本民族历史或现实事件作为题材，进行创作。由此形成的民族主义音乐运动延续到了20世纪。继续与民族主义保持联系的现代作曲家有：捷克的雅那切克(Leoš Janacek, 1854—1928)、匈牙利的巴托克(Bela Bartok, 1881—1945)、科达伊(Zoltan Kodaly, 1882—1967)，波兰的席曼诺夫斯基(Karol Szymanowsky, 1882—1937)、卢托斯拉夫斯基(Witolsd Lutoslawski, 生于1913)，罗马尼亚的埃乃斯库(Georges Enesco, 1881—1955)，保加利亚的弗拉季格罗夫(Pancho Vladigerov, 生于 1899)，丹麦的尼尔森 Carl Nielsen, 1865—1931)，西班牙的法雅(Manuel de Falla, 1876—1946)，英国的沃安·威廉斯(Ralph Vaughan Williams, 1872—1958)、霍尔斯特(Gustav Holst, 1874—1934)，美国的艾夫斯(Charles Ives, 1874—1954)、科普兰(Aaron Copland, 生于1900)、哈里斯(Roy Harris, 1898—1979)、格什文(George

Gershwin, 1898—1937), 巴西的维拉·洛勃斯 (Heitor Villa-Lobos, 1887—1959), 墨西哥的查维斯(Carlos Chavez, 1899—1978), 阿根廷的希纳斯特拉(Alberto Ginastera, 1910—1983)等。他们与19世纪民族乐派有共同性：都面向民间，从民间汲取滋养；都重视民间素材的运用，为发扬本民族音乐文化作出贡献。有的作曲家，与19世纪民族乐派的这种继承关系表现比较明显、直接。如：雅那切克，他继承了德沃扎克的传统，同时也受到俄罗斯民族乐派穆索尔斯基的强烈影响；法雅，他的老师是西班牙民族乐派的奠基人彼得列尔(Felipe Pedrell, 1841—1922)。法雅与阿尔贝尼斯(1860—1909)、格拉那多斯(1867—1916)一起，建立了西班牙民族乐派，并在其中取得最卓越的成就；沃安·威廉斯，继续推进了埃尔加(1857—1934)等人开创的英国民族音乐复兴运动，成为这一运动最杰出的代表；埃乃斯库，继承了19世纪罗马尼亚民族乐派的传统，进一步使它发扬光大，赢得国际声誉。在美国和拉丁美洲各国，民族主义音乐发展较迟。那里的作曲家是进入20世纪以后才开始创作第一批具有民族风格的作品的。尽管如此，他们的创作也仍然离不开欧洲19世纪民族主义音乐思潮的强大影响。

20世纪民族主义音乐与19世纪民族主义音乐相比，也有不同：

1. 19世纪的民族主义音乐与欧洲资产阶级民族民主运动有着更为密切的联系。当时，作曲家们往往具有自觉的民族意识和强烈的爱国热忱。他们的作品中除了使用民间音乐素材外，还强调内容的民族性，重视从本民族的历史、人民生活、传说和文学著作中选取题材。而20世纪的民族主义音乐虽然也表现出一定的爱国主义感情，有些作曲家的创作活动与本民族在政治或文化上力求摆脱外来的统治和支配联系在一起，但是总的来说，20世纪

民族主义音乐在内容的充实性和爱国主义思想感情的深度上比19世纪有所削弱。作曲家们对民间音乐本身的浓厚兴趣，对民间音乐特征的新发现，则表现得更为突出。

如巴托克，年青时正值奥匈帝国统治，奥国皇帝兼任匈牙利国王。巴托克的民族意识强烈，坚持穿著民族服装，反对家里人在日常生活中讲德语等。1903年，他创作交响诗《柯树特》，描写1848年匈牙利起义，反对奥地利统治。不过，《柯树特》使用的是浪漫主义音乐语言。后来，巴托克采用民族音乐语言，也应该说是表现了他的爱国精神，但反映的却是作曲家更广阔的对现实的各种感受和态度。1918年奥匈帝国崩溃。匈牙利国内建立起资产阶级统治，民族矛盾居于次要地位。巴托克的作品在爱国主义思想感情方面，不再象《柯树特》那么集中、强烈，而对民间音乐本身的特点的挖掘却显得更为突出。

至于象英国这样的压迫其他民族的国家，它们的民族主义音乐运动，只是力图在音乐文化上摆脱受统治的地位，寻求本民族民间音乐的艺术价值，与被压迫民族为了政治上的独立，唤起人民的民族意识而兴起的民族主义音乐运动有区别。这一点，在埃尔加、沃安·威廉斯等作曲家的创作中都有反映。

1945年以后，随着西方许多国家民族地位的确立，民族音乐风格逐渐衰退；但是在拉丁美洲、巴尔干和中东等地区，民族风格仍在发展。

2.在处理民间音乐素材的原则和方法上，20世纪作曲家比较强调汲取民间音乐固有的特征和规律，从而形成自己独特的音乐语言。20世纪由于有了更可靠的记谱方法(通过录音机)，有了对民间音乐进一步的研究，民间音乐的原始模样和它的“不规则性”引起重视。19世纪作曲家(穆索尔斯基例外)往往按照传统的专业音乐方式处理民间音乐，迫使民间音乐“就范”。

20世纪作曲家中，最早从民间音乐区别于专业音乐的特征出发而进行创作的是雅那切克，但他主要限于使用民间调式。后来，巴托克、科达伊、沃安·威廉斯、霍尔斯特、席曼诺夫斯基、查维斯等，都曾亲自到民间收集民歌，按照民间调式、节奏等进行写作。其中，成就最杰出的是巴托克。他带着旧式录音机，到匈、罗等地农村收集民歌。他的记谱严格、精确。他认为一首真正的农民曲调，同巴赫的赋格、莫扎特的奏鸣曲一样都是杰作，只是形式大小不同。在巴托克的许多作品中，我们可以发现来源于匈牙利等地农民音乐的、突破了传统专业音乐规则和体系的各种调式、音阶和节奏，以及由这些调式和音阶而形成的独特、新颖的旋律与和声。

以李斯特与巴托克相比，两人都采用匈牙利民间音乐。但李斯特对匈牙利音乐的了解，不如巴托克深入。李斯特写了20首《匈牙利狂想曲》，无疑是一种进步，引起贵族不满。不过，他大部分时间生活在国外，没有真正深入民间，主要通过城市里茨岗人的演奏来熟悉匈牙利音乐。巴托克音乐中则有着真正的匈牙利农民气质。他有些作品保持了民间音乐的原样，有些经过改造，几乎很难辨认出民间音乐的原来模样，但却形成了一种新的语言、新的风格。这种新的语言和风格是通过把民间音乐的某些特征普遍化、规律化而取得的，一定程度地体现了匈牙利的民族精神，同时也被打上了巴托克自己的独特的印记。

3.吸取了同时代其他现代音乐流派的创作经验和成果。如果说，19世纪民族主义音乐是同浪漫主义结合在一起，是浪漫主义音乐的一个分支的话，那么，20世纪民族主义音乐是在传统音乐基础上，同西方现代音乐的创作手法和技巧相结合，是西方现代音乐的一个组成部分。例如：巴托克早期使用五声音阶，既是从民间音乐中得来(1907年，他发现民歌中的五声音阶)，也受德彪

西影响。同一年，科达伊从巴黎给他带回几份德彪西的乐谱。沃安·威廉斯和法雅，曾受益于印象主义音乐。席曼诺夫斯基和希纳斯特拉的民族主义作品受到斯特拉文斯基早期作品的启发。同样，查维斯也熟悉斯特拉文斯基和勋伯格的作品。民族主义作曲家们本身也互相影响。卢托斯拉夫斯基四十年代的作品就受到巴托克的影响。

当然，作曲家们在音乐语言的创新方面，程度不同。有的大胆探索新路，有的比较接近传统。同是匈牙利民族主义音乐的两位代表人物，巴托克和科达伊就典型地体现了这种区别。

第二节 匈牙利

1.简 况

19世纪中叶，自李斯特(1811—1886)和艾凯尔(Ferenc Erkel, 1810—1893)以后，匈牙利很多作曲家都受德国影响。艾凯尔的最后一部歌剧《斯蒂芬王》(Istvan Kiraly, 1885)，大部分是他儿子G.艾凯尔完成的，接近瓦格纳风格。1887年起，继李斯特担任布达佩斯音乐学院院长的米哈罗维奇(Odon Mihalovich, 1842—1929)是瓦格纳崇拜者。当时，在那里教作曲的主要也是德国人，如作曲系负责人高斯勒(Hans Koessler, 1853—1926)。但就是在他的班上，产生了一代新人，给匈牙利音乐打开了新的局面，如多纳伊、巴托克、科达伊和威纳等。

多纳伊(Erno Dohnanyi, 1877—1960)采用勃拉姆斯等人的音乐语言，创作中具有毫不含糊的德国风格。他的作品精致、优美，当时名望很高。1919年匈牙利建立苏维埃政权时，他与巴托克、科达伊同是“音乐委员会”成员。但是，他认为音乐的民族性，只要在一首大型作品中有个别乐章带点民族味就够了。他也不关

心匈牙利民族音乐事业的发展。巴托克批评他“缺乏爱国心”。1945年多纳伊去国外，最后定居美国。

威纳(Leo Weiner, 1885—1960)的某些作品具有一定的民族风格，特别是他的《小夜曲》(1906)给他带来很大名声。当时，一般听众并不知道科达伊，对巴托克也很少了解。但是，威纳对民族音乐并没有持久的兴趣，不久，他的影响也就减弱了。

巴托克早期，受德国音乐影响(《柯树特》交响诗可说是德国浪漫主义音乐语言与威尔本科什舞曲相结合的产物)，但强烈的爱国心，对奥地利哈布斯堡王朝的憎恨，使他坚持不懈地走上了发展民族音乐的道路。

1905年，巴托克结识了科达伊，两人从此友好合作。那时，科达伊在大学学习匈牙利文学和语言，已经独自在探索未被发掘的匈牙利农民歌曲。为了他的博士论文《匈牙利民歌歌词结构》，他曾深入农村进行调查。因此，严格地说，是科达伊首先发现了匈牙利农民歌曲既不同于西欧民歌，也不同于匈牙利流行艺术歌曲。科达伊率先为他们两人找到了道路。同样，也是科达伊最早发现，可以从法国音乐，特别是德彪西的作品中，而不是从德国音乐，为匈牙利五声音阶的曲调找到配置和声的新的可能性。但是，从世界现代音乐发展来看，巴托克更有创造性，贡献更大。

他们两人都发现了匈牙利民间音乐，并以此作为自己创作的出发点。但是，巴托克吸取民间音乐素材，发展了一种完全属于他自己的独特的风格。他的音乐语言比较复杂、夸张，有时使用半音体系(仍有调性)。所以他也是一位站在现代音乐前列的革新者。科达伊则紧紧依靠实际的民间音乐材料，坚持传统的审美价值，保留和发展了民间音乐原有的简朴性和抒情性。

1940年，巴托克去了美国，科达伊继续留在国内。他除了作曲、民间音乐研究以外，还作为教师，对建立匈牙利民族学派作出

贡献。从国内来看，相当长时期内，科达伊的实际作用大于巴托克。

在匈牙利，由于出现了这两位杰出的作曲家，使得同时代及后来的作曲家都黯然失色，没有人再取得象他们那样的成就。较著名的作曲家有拉依塔(Laszlo Lajtha，1892—1963)、萨博(Ferenc Szabo，1902—1969)等。

2. 巴托克

1881年生于匈牙利托龙塔尔区的瑙吉森特米克洛什(现属罗马尼亚)。

(1)主要成就

a. 民俗学家、民族音乐学最早的奠基人之一。他一生收集民歌9000多首(包括匈、罗、中欧、土耳其和北非地区)。根据这些民歌，写了关于民间音乐的许多文章和五本书，其中，《匈牙利民间歌曲》(1924)已有德、英、俄各种文版。这些文章和书，阐述了他对民间音乐的各种观点，同时也用科学方法对民歌进行了整理研究。在他之前，很少有作曲家这样做过。① 通过巴托克和科达伊的实地调查，他们发现了真正的匈牙利民间音乐——农民音乐。在此之前，人们一直把吉卜赛音乐当作匈牙利民间音乐。②

---

① 雅那切克虽曾收集过捷克摩拉维亚的大量民歌，但缺乏科学整理，他也还没有可能使用录音机。(在匈牙利，第一个使用录音机记录民歌的是Bela Vikar，始于1896年。)

② 匈牙利农民音乐多数以五声音阶为基础，经常有四个乐句，结构方整。这种特点不同于西欧音乐，巴托克在土耳其收集民歌时也有发现。他认为"古老的匈牙利五声音阶是中亚、土耳其、蒙古和中国这个五声音阶大中心中的一个分支"，很可能是"原始的亚洲音乐文化遗迹"。但究竟有什么联系，他没来得及调查。后来，科达伊和另一位音乐学家继续考察，将苏联马里(少数民族地区，位于土耳其与中国之间)的民歌与中国、匈牙利民歌进行比较，发现有惊人的相似之处。1982年，杜亚雄同志发表文章，对甘肃裕固族西部民歌与匈牙利民歌进行比较，提出论据：匈奴人从中国北方草原西迁到东欧后，一部分人在匈牙利定居下来，与其他民族融合成现代匈牙利族，并在那里依然保留了古老的亚洲音乐文化。以此，进一步证实了巴托克的推测。

b.钢琴家、音乐教育家。巴托克在布达佩斯音乐学院教授钢琴27年(1907—1934)，也曾作为钢琴家在全欧旅行演出，获得很高声誉。他的钢琴教材《小宇宙》(1929—1937)共 153 首，分阶段按不同程度编写而成，很有教学价值。

c.作曲家。作为20世纪上半叶西方最杰出的作曲家之一，巴托克把西方作曲技术的最高成就与东欧民间音乐语言相结合，从而形成了自己独特的风格。正如他自己所说：匈牙利艺术音乐的基础："第一，掌握过去和当代的西方艺术音乐的普遍知识，作为创作的技巧；第二，以新近发掘出来的农村音乐——一种无可比拟的完美的材料，作为作品的灵魂"。① 很多人认为(如奥涅格)，巴托克也许不如斯特拉文斯基有光彩，也不如勋伯格自成体系，但他有自己独特的风格，作品内容更有深度。

巴托克创作的三个重要方面：

①作品所反映的内容。

巴托克主要从事器乐创作。器乐作品中，常常无标题，并缺少作曲家本人的说明。但他不是脱离现实、为艺术而艺术的作曲家。他说："我不能设想完全不表现什么东西的音乐"。苏联音乐学家马尔蒂诺夫认为："巴托克是一个处于异常复杂时代的作曲家，他以最大的力量反映这个时代的矛盾，表现它的疑虑和不安，反映几乎变成病态的易于激动的内心紧张情绪，对未来的恐惧心理以及其他使那个时代人们苦恼和不安的东西。""他在心灵上不断地遭受惊恐和不安，而这点表现在他那充满戏剧性的，并且往往是悲剧性的作品里。这些作品不仅刻画出作曲家个人的内心体验。同时也反映了整个时代急风暴雨般的气氛"。② 巴托克的有些音

---

① 《巴托克论文书信选》(增订版)，人民音乐出版社，1985年，第161页。

② 马尔蒂诺夫:《巴托克和现代音乐》，罗秉康译，《巴托克研究论文集》第176—177页。

乐，听起来不怎么悦耳，如具有表现主义特征的《奇异的满大人》(1919)，《兰胡子公爵的城堡》(1911)等。如果离开了时代，离开了人们对那个时代的具体反映和感受，就不容易理解他的音乐的真正含义。

②对民间音乐的新发现。

巴托克认为民间音乐是匈牙利艺术音乐“复兴的基础”。他说：“对这种农民音乐的研究，对我有决定性的影响，它把我从流传至今的大小调体系的垄断统治中完全解放出来。”① “在风格原始的曲调中是找不到与三和弦有任何刻板的联系的。没有这种联系，也就没有这种限制；没有这种限制，也就是对于那些善于运用的人提供了更大的自由。”② 他从五声音阶出发，到达半音体系。他的半音体系不同于瓦格纳，不是由变化音级组成的；也不同于勋伯格，仍然是有调性的。半音体系中的每个音都是某个自然调式中的音级，它来源于民间音乐。例如，“大小和弦” 这里的♯do以及♮do都是调式音，因为五声音阶里有大三度，也有小三度。又如，多调式半音体系：

例 1-1



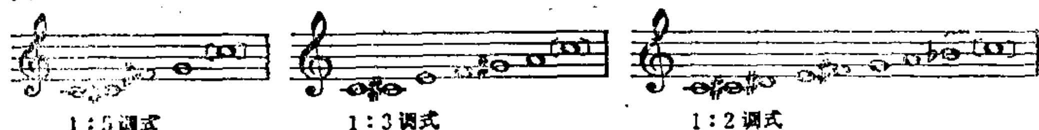
1908年，巴托克在罗马尼亚民间音乐中，发现不同调式的连续或并置。这里的升降半音，不是变化音级，而是自然调式和音阶中

① 奥斯汀：《20世纪音乐》(William Austin: Music in the 20th Century)，Norton出版公司，1966年，第226页。

② 《巴托克论文书信选》(增订版)，人民音乐出版社，1985年，第49页。

的组成音。它们并置在一起，却包括了十二个半音。再如，根据半音阶结构命名的1：5调式、1：3调式、1：2调式等：

例 1-2



同样，它们是巴托克1913年在北非比斯克拉（Biskra）地区收集的民歌中发现的。

这些例子都不属于大小调体系，而是半音体系，但同时又是自然音体系——巴托克的自然音体系。巴托克吸收了民间音乐中的各种成分，融化成他自己的语言，既突破了传统的欧洲专业音乐的框架，又使民间音乐发展成大型的艺术音乐形式有了可能。

③吸取新的作曲技巧

巴托克所处的时代，各种音乐思潮急剧变化。他不断思索，有选择地吸取，充实自己；但不随波逐流，失去自己个性。他的创作受斯特拉文斯基和勋伯格影响。他称赞《春之祭》"风格完美"，"简直把俄罗斯田园风味的音乐发展到登峰造极的境地"。①认为《婚礼》是俄罗斯农民音乐的"最高成就"。他不同意当时有些作曲家所认为的，勋伯格完全破坏了传统。他认为"艺术的发展正是以稳定的连续的演变作为基础的"。②他的《第四弦乐四重奏》（1928）第二乐章，可能受到贝尔格《抒情组曲》（1925—26）的影响。但是，他对其他一些作曲家从事的微分音的实验，对音乐中取消"重复"的主张，对排除音高变化的音乐等都表示不能接受。

①② 《巴托克论文书信选》第156页。

（2）不同时期的主要作品

第一个时期（1899—1907）：从在音乐学院学习开始，受李斯特、理查·斯特劳斯和布拉姆斯影响，以1903年的交响诗《柯树特》为代表。

第二个时期（1908—1919）：《第一弦乐四重奏》（1908）是最初把农民歌曲与艺术音乐结合起来的作品，由此开始形成自己的风格。代表作有：钢琴曲《粗野的快板》（1911，具有原始主义特征，钢琴在这里被当作打击乐）、《15首匈牙利农民歌曲》（1915），歌剧《蓝胡子公爵的城堡》（1911）、舞剧《木雕王子》（1916），《神奇的满大人》（1919）等。

第三个时期（1920—1945），成果最多，风格纯熟。代表作有《舞蹈组曲》（1923），《第三——第六弦乐四重奏》（1927，1928，1934，1939），《世俗大合唱》（1930）、《小宇宙》（1926—37），《为弦乐、打击乐和钢片琴而写的音乐》（1936），《管弦乐协奏曲》（1943），《第三钢琴协奏曲》（1945）等。其中，《为弦乐、打击乐和钢片琴而写的音乐》具有印尼佳美兰音乐的效果，把德彪西的音色、贝多芬的结构和巴赫的对位技巧结合在一起，特别在音色表现上，在当时颇为新颖。

作品选介：《神奇的满大人》
(The Miraculous Mandarin)

舞剧《神奇的满大人》（1919）根据伦吉尔（Menyhert Lengyel）的故事改编。1919年写成钢琴谱，1925年完成配器。1926年于科隆首演。

20世纪一、二十年代的舞剧创作，多少都受到佳吉列夫（Serge Diaghilev，1872—1929，俄罗斯艺术活动家）的俄罗斯舞蹈团的影响。但是，巴托克的这部舞剧却表现了独立的个性，风格统

一而纯熟，没有模仿的痕迹。

音乐具有严格的对称结构，共三个部分，却又不断向前发展，一气呵成。开始是引子：嘈杂的现代城市生活。在一个强盗窝里，三个强盗追使一位美丽的姑娘引诱男人，以便他们抢劫这些男人，姑娘很不乐意，但没有办法，只得站在窗前。

乐曲的第一部分是“三次圈套”。一个老人走了进来，强盗们躲在一旁；发现老人没有钱，就把他轰了出去。一个腼腆的小伙子上场。姑娘觉得他年青，很喜欢他，虽然他也没有钱，仍对他跳起舞蹈；但是强盗们粗暴地把小伙子赶走。第三个上场的男人是中国的满清官员。隐藏起来的强盗们示意姑娘多下功夫。姑娘无精打采地跳起圆舞曲。“姑娘的舞蹈”和紧接着的“追逐”是全曲的中间部分。姑娘用舞蹈唤起满大人的爱情欲望，并倒在他的怀中，然后又急忙挣脱。于是，满大人开始热烈、紧张地追逐姑娘。乐曲在这里形成高潮。正当满大人要抓住姑娘的时候，三个强盗一哄而上，夺取了满大人的钱财。接着，是乐曲的第三部分：“三次谋害”。第一次，强盗们把满大人按倒在床上，企图用棉被把他憋死；满大人的脑袋竟从被子里钻了出来，追寻姑娘。第二次，慌张的强盗们找来一把古剑，向满大人刺去，连刺三下，满大人倒了下去，却又马上站了起来，扑向姑娘。第三次，强盗们把满大人吊在煤油灯上。这时，房间全黑，只剩下一束光线直射满大人的眼睛，他渴望地、多情地注视着姑娘。强盗们无法将他制服。姑娘终于大胆地上前拥抱满大人，满足了他的要求，满大人才倒了下来，鲜血从伤口流出。这时，没有歌词的合唱加入，尾声开始，它与引子相呼应。

匈牙利评论家认为：作品的矛盾发生在强盗和满大人之间。强盗代表了不人道的现代社会，满大人是自然人的象征，具有人的本性。他同这个现实世界是格格不入的。姑娘起初是强盗们的

同伙，后来倒向了对立面。作曲家企图用这个题材来表达他对这个世界的看法：它已经歪曲和抛弃了人的固有特征和真实感情。

第三节 英 国

1.简 况

在16、17世纪，英国音乐曾有过辉煌的成就。浦赛尔（Henry Purcell, 1659—1695）以后，差不多整个18、19世纪，英国音乐默默无闻，成了德国人所说的“没有音乐的国土”。① 外国音乐（主要是意大利和德国的音乐）主宰了英国的音乐生活。

很有意思的是，在英国音乐史上几乎空白的这两百年间，特别是19世纪，英国还经历了维多利亚女王统治的所谓“黄金时代”，但在音乐创作领域却没有什么反映。在此之前，文学界出现拜伦（1788—1824）、雪莱（1792—1822）等伟大诗人，而音乐界却没有一个有名气的作曲家。这种现象引起很多人的兴趣，提出各种解释，但并未取得比较一致的看法。

直到19世纪末，英国音乐才重新登上世界舞台。英国音乐的复兴是20世纪西方音乐的一件大事。最初，它是由民歌运动发展起来的。

1898年，作曲家帕里（Hubert Parry, 1848—1918）、斯坦福（Charles stanford, 1852—1924）等人成立英国民歌协会。在夏普（Cecil Sharp, 1859—1924）主持下，很多音乐家到偏僻的农村采集民歌。不久，他们的兴趣又从民歌扩展到英国古代音乐文化。例如，对都铎王朝时期（1485—1603）的宗教音乐，伊丽莎白时代（1558—1603）的牧歌，浦赛尔的音乐等都重新进行演出和研

① 约翰·罗克韦尔：《兴旺的英国音乐》，大林译，《国外音乐资料》第22辑，人民音乐出版社，第40页。

究。正是在复兴英国民间和传统音乐的气氛中，培育了一批作曲家，揭开了英国音乐的新的一页。

直到本世纪中叶，英国现代音乐发展大致可以分为四个阶段。

第一阶段以帕里、斯坦福和埃尔加（Edward Elgar, 1857—1934）为代表。他们的音乐带有英国风格，但德国影响很大。他们还称不上是民族乐派的代表人物，却为民族乐派的产生奠定了基础。其中最突出的是埃尔加。打个比方说，如果帕里和斯坦福的音乐还象是带有英国口音的德国话，那么，埃尔加的音乐就已经是英国话，只不过带有很重的德国口音罢了。他最著名的两首作品管弦乐《谜语变奏曲》（1899）和清唱剧《杰龙修斯之梦》（1890），被誉为英国音乐开始复兴的标志。埃尔加自幼随父学习小提琴和钢琴，但主要靠自学成才。他热爱英国，热爱英国的文化和自然风光，这种精神有时也与他赞颂大英帝国的思想结合在一起，如他创作的《希望和光荣的国家》（1902）、《加冕颂歌》（1902）等。他的军队进行曲《威仪堂堂》（1901）第一首，多年来一直是新闻片中不列颠皇室镜头出现时必不可少的配乐。

第二阶段以沃安·威廉斯（Vaughan Williams, 1872—1958）和霍尔斯特（Gustav Holst, 1874—1934）为代表。他们比埃尔加进了一步，自觉地、成功地使用地道的英国语言，使民族主义倾向在他们的作品中得到充分发展。特别是沃安·威廉斯，是英国民族主义音乐典型的代表人物，也是20世纪上半叶英国最著名的作曲家。

他与霍尔斯特两人有共同理想：发现和创造真正的英国音乐文化，吸取外国经验，但不模仿。他们都热爱民歌；热爱16、17世纪英国音乐；热爱英国文学和诗歌；热心于业余音乐活动。1895年，他们首次相遇。从此，持续交往近40年。他们定期举行“活动日”（field days），互相评论对方新作，有时甚至当场重写

各自的音乐。但是，他们的音乐个性和风格不同。霍尔斯特不仅受英国民歌、16世纪牧歌、传统的宗教音乐等影响，也受当时欧洲新音乐，如斯特拉文斯基的作品的影响。特别是他对印度文学的爱好，常使他的某些作品带有东方的神秘色彩，如他最著名的作品、大型乐队组曲《行星》(1916)等。对沃安·威廉斯来说，民歌的影响更为深刻。他的创作最鲜明地体现了英国民歌运动的成果。他的老师是帕里和斯坦福。他从学生时代起，就在复兴民族音乐的环境中成长。民歌，使沃安·威廉斯找到了自己的创作个性。

同时期，还应提到的一位作曲家是戴利厄斯 (Frederick Delius, 1862—1934)。他生于英国，曾在美国、德国接受音乐教育，一生大部分时间住在法国。他的创作既受印象派影响，又受挪威作曲家格里格等人影响，使用综合的国际性音乐语言，但有自己特点：轻盈、纤细。由于他长期定居法国，作品经常在德国首演，所以，当时英国听众对他不很熟悉。

第三阶段的作曲家有布里斯 (Arthur Bliss, 1891—1975)、布什(Alan Bush, 生于1900)、沃尔顿(William Walton, 1902—1983)、蒂皮特(Michael Tippett, 生于1905)、布里顿(Benjamin Britten, 1913—1976) 等。这个阶段的特点是风格趋向折中。虽然作品中保留有一定的民族因素，但已不那么突出，与此同时，作曲家们采用了更多的现代手法。尽管如此，如与同时期欧洲大陆或美国音乐相比，英国音乐与传统的联系仍显得更为密切。究其原因，一方面，可能与英国人根深蒂固的保守倾向有关。总的说，英国人对激进的新理论不那么热中，不轻易赶时髦。另一方面，可能与英国深厚的合唱传统有关。从亨德尔那时起，英国合唱就很普及，历史上连英国国王(如乔治四世)都参加合唱。由于对曲调的重视，多少影响了器乐创作。20世纪很多新流派都不是

从英国发源的；可资证明。它受新音乐的影响，一般来说，也小于欧洲其他几个主要国家。

上面提到的几位作曲家中，布里顿将在第四章中讨论。布里斯是斯坦福、沃安·威廉斯和霍尔斯特的学生。早期创作受欧洲大陆新音乐、特别是拉威尔和斯特拉文斯基的影响，带有现代风格，后来倾向传统。他最著名的作品《色彩交响曲》(1922，共四个乐章，标题分别为"紫色"、"红色"、"蓝色"和"绿色")，常与斯克里亚宾的音诗《普罗米修斯》并提，都是探索声音与色彩相联系的例子。布什，1935年加入共产党，任工人音乐协会主席40年。早期代表作弦乐四重奏《辩证法》(1929)，音乐语言复杂；后转向通俗风格。歌剧《沃特·泰勒》(1950)描写1381年英国农民起义。起义群众在沃特率领下曾占领伦敦，后遭镇压。① 沃尔顿的音乐长于抒情，具有明显的浪漫主义倾向。重要作品有清唱剧《伯沙撒的宴会》(1931)、《小提琴协奏曲》(1939) 等。他的电影配乐也颇受好评。蒂皮特的创作风格超越了单纯的民歌风的音乐语言，综合了多种影响：如伊丽莎白时代的牧歌，16、17世纪古钢琴音乐，浦赛尔的音乐，黑人灵歌，以及从贝多芬到斯特拉文斯基、巴托克、兴德米特等欧洲大陆音乐。他与布里顿两人是英国20世纪中叶最重要的作曲家。布里顿死后，他曾一度成为英国首屈一指的人物。30年代末曾加入托派，40年代成为和平主义者。他最著名的作品是清唱剧《我们时代的一个孩子》(1939—1941)，根据真人真事，控诉法西斯虐杀犹太人的暴行

第四阶段以戴维斯(Peter Davies，生于1934)为代表。这个时期的作曲家现在大多四、五十岁，正处在创作第一线。尽管他

① 这个例子说明，同是英国民族风格作品，表现内容不同。有如埃尔加的某些作品那样，歌颂统治阶级的，也有如《沃特·泰勒》那样歌颂被统治阶级的。

们有些作品仍有某些英国特点，但总的说，在音乐风格上已不易与欧美其他国家相区别。

综上所述，如果从英国民族音乐发展角度来看，我们不妨把英国现代音乐的这四个阶段简单地归纳为：开始、发展、折中和合流（指与欧洲大陆合流）。

2. 沃安·威廉斯

1872年生于英国格洛斯特郡的下安佩内。

（1）创作特征

在他漫长的一生里，① 经历了当时流行的各种风格：晚期浪漫主义、印象主义、表现主义、新古典主义、十二音音乐、多调性、爵士风格等。他吸取了各派所长（勋伯格例外），特别是浪漫派和印象派对他影响最大。他除了向帕里和斯坦福学习外，还在柏林跟德国作曲家布鲁赫（Max Bruch，1838—1920）学习。1909年，他已37岁，专程去巴黎（住在旅馆里）跟比他小三岁的拉威尔学习。当时有人认为他过于谦卑，他不以为然。他从拉威尔那里确实也学到了东西，主要是配器。

但是，在他创作中起主要作用的是英国民歌。②

1903年，他去诺福克地区收集民歌。他同农民、渔民一起生活的经历，对他一生都有影响。后来，又深入埃塞克斯（Essex）和苏塞克斯（Sussex）等地区，共收集民歌八百多首。1904年，他

① 沃安·威廉斯活了86岁。长寿的作曲家中，威尔第活到88岁（1813—1901），西贝柳斯活到91岁（1865—1957），但西贝柳斯68岁以后基本上不再作曲。沃安·威廉斯1957年完成第九交响曲，临死那年（1958）还在修订。他的创作年限如从28岁（1900）算起，共有58年，是舒柏特创作年限（14岁到31岁逝世）的三倍多。

② 沃安·威廉斯对民歌、对民族音乐有很多自己的体会和见解，发表在《民族音乐论》这本书里。该书系根据1932年他去美国讲演的稿子整理而成，是他主要的文字著作。

参加英国民歌协会，成为其中的积极分子。1933年夏普逝世，由他指导协会工作。

沃安·威廉斯创作的另一个源泉是英国古代、特别是文艺复兴时期的音乐。1904—1906年，他任英国赞美歌集的音乐编辑。后来他回忆道："两年期间，同某些世界上最好的（也有最坏的）曲调的密切接触，是比学习任何奏鸣曲和赋格曲都更好的音乐教育"。①通过这项工作，他熟悉了英国传统的宗教音乐。在当时由对民歌的兴趣扩展开来而掀起的向往都铎王朝等英国历史文化的热潮中，他对15、16世纪英国复调音乐、伊丽莎白时期的牧歌等也进行了大量的研究。

他对民歌、对英国古代音乐文化的重视，是同他对音乐必须表现人民、必须具有民族特点这样一种强烈的愿望联系在一起的。他说："作曲家不应该把自己关起来，只想到艺术，他一定要和他的同胞生活在一起，使他的艺术成为整个社会生活的表现"。②他还说："最伟大的艺术家属于他的祖国，这是无法避免的，正象在穷乡僻壤的最卑贱的歌唱者一样。"③

他的作品也确实表现了英国民族的精神和英国人的生活风貌。其中，有的使用原来的民歌，有的并没有直接采用，但也很象民歌（一般人以为他采用很多民歌，其实不然，尤其是在交响乐中）。对他来说，民歌不只是引用或模仿，更不是装饰，作为一种色彩，而是他自己的语言，是他的风格的自然流露。他不象巴托克，从民间音乐出发，产生新的独特风格；也不象斯特拉文斯基，采用古典的音乐语言，使其具有一种新的表现力。他的音乐从不以惊人的音响取长，而是内在、朴素、谐和，仍象地道的民

---

①② 格劳特：《西方音乐史》(Donald Grout, A History of Western Music), Norton出版公司，1980年，第693页。

③ 沃安·威廉斯：《民族音乐论》，沈敦行译，上海音乐出版社，1957年，第7页。

歌一般。即使是那些表现紧张、激动等情绪的段落，也仍处理得很有节制。

他广泛使用各种民间调式和古代教会调式，但是调性从不含糊；他的和声不很复杂，他不喜欢瓦格纳、德彪西那种华丽的、色彩性的和声；他的节奏缺少变化；配器受拉威尔影响，但不采用拉威尔那种闪光的、精致的音响效果。他的创造性，主要在于曲调以及采用民歌方式发展曲调的能力。民歌是短小的，交响乐是大型的，怎样在一个小型的结构基础上，建立起大型曲式，同时又保持民歌风格？沃安·威廉斯做到了这一点。他习惯于按照民间歌曲的原则来发展乐思。民歌不仅对作品的旋律有意义，对曲式的形成也有意义。那怕原本不是民歌主题（如《塔利斯主题幻想曲》），也能按照民歌方式得到延伸、发展，形成大型结构。因此，民歌风格，民间声乐或半声乐的旋律线和对位，成为他作品中最典型的特征。

（2）主要作品

有交响曲九首、管弦乐曲《诺福克狂想曲》(1906)、弦乐曲《塔利斯主题幻想曲》(1909)等。交响曲中有半数以上作于70岁以后。第一交响曲《大海》(1910)，与其说是对景色的描绘，不如说是内心对大海的体验和感受；第二交响曲《伦敦》(1913)，可以使人联想到这个城市的声音和气氛；第三交响曲《田园》(1921)）具有安静、沉思的性质，并不描绘大自然的各种景象；第四——第六交响曲可成为一组，反映了他对世界大战的感受。其中，《第四交响曲》(F小调，1934)，与《田园》形成对比，使用不协和和弦，预感战争来临，《第五交响曲》(D大调，1943)是战时所写的主要作品，情绪安宁，响往和平；《第六交响曲》(e小调，1948)写于战后，表现第二次世界大战时期的紧张和悲剧心理。第七《南极交响曲》(1952)根据他的电影配乐《南极的斯科特》改编而成。第八

交响曲与第九交响曲形成对比：《第八交响曲》(d小调，1956) 抒情，无忧无虑；《第九交响曲》(e小调，1958)则着重表现了沉思、忧郁的心绪。演奏较多的是第二和第三交响曲，都是他的代表作。

他的声乐作品有歌剧《赶牲口的阿休》(1911—1914)、声乐套曲《在文洛克的边缘地带》(1909)、道德剧《天路历程》(1949)等。

他的钢琴作品和其他室内乐作品不多。

作品选介：《伦敦交响曲》(1914)
(A Lodon Symphony)

沃安·威廉斯九首交响曲中的第二首是他最流行的作品之一。作曲家曾对它这样解释："这个标题，对某些听众来说，可能意味着一首描写性的作品，但作曲家的打算并非如此，更好的标题将是'一个伦敦人所写的交响曲'。换句话说，就是伦敦的生活(可能包括它的情景和声音)促使作曲家试图进行音乐表现；但是这将无法向听众用文字来描写它们。这首作品叙述的是自我印象，但它必须被当作或成为'绝对音乐'。因此，如果听众知道诸如'威斯敏斯特的钟声'或'薰衣草的叫卖声'等音响所表示的意思，那么，要求他们把这些音响当作偶然的东西，而不看成是这首作品的基本内容。"①

交响曲共四个乐章。一位英国评论家曾加以说明如下：

第一乐章：慢板；果断的快板。

伦敦睡着了；泰晤士河静静地流过城市；城市醒来了；我们瞥见了城市的各个不同的部分，它的种种特征、它的幽默、它的活动。

---

① 尤恩：《20世纪音乐世界》(David Ewen: The World of Twentieth Century Music)，Prentice-Hall公司，1968年，第860页。

第二乐章：慢板。

伦敦市内英国博物馆所在地区的画像；潮湿、多雾的黎明；贫穷和悲惨；一个年老的音乐家在小酒馆外面演奏《芳香的薰衣草》。

第三乐章：谐谑曲(夜曲)；活泼的快板。

一个星期六的晚上，坐在圣殿河滩上（河的一边是贫民区，另一边是庄严雄伟的议会大厦）；泰晤士河静静地流动着。

第四乐章：进行着的行板；进行曲般的庄严；尾声——沉着的快板。

这个城市的更为残酷的方面的一幅图画；失业者和不幸者；音乐以威斯敏斯特塔楼上的钟声结束。尾声呈现出作为一个总体来看的伦敦的图景。交响曲象开始时一样地结束：泰晤士河默默地、静静地流动着……

第四节 美 国

1.简 况

长期以来，美国专业音乐掌握在欧洲人（主要是德国人）手里：演出的作品大多是欧洲人写的，即使是美国人写的，也是模仿欧洲风格。南北战争(1861—1865)以后，虽然出现了一批德国留学归来的作曲家，具有相当专业技巧，有的与欧洲不相上下，但是他们的作品没有独创性，没有美国自己的特点。美国音乐在世界上仍然没有地位。

在创作上开始带有美国风味，是将近本世纪初的事情。第一位这样做的作曲家是麦克道尔（Edward Mac Dowell, 1861—1908）。他先去法国，后又去德国学习，回国后一边教学，一边创作(这也是一般作曲家的经历)。他的作品有美国特点，但基本

上还是按照19世纪欧洲浪漫主义风格写成。他最著名的作品是管弦乐《印第安组曲》(即《第二组曲》，1895)，另外还有钢琴小品《森林素描》(1896)、《海》(1898)、《炉边的故事》(1902)、《新英格兰牧歌》(1902)等。

当时，尽管很多人认识到，应该摆脱德国音乐的控制，但是，究竟怎么摆脱，美国音乐应是什么样子，不很清楚。德沃夏克于1892—1895年间应邀就任纽约音乐学院院长(他在那里创作了《新世界交响曲》)，曾建议美国作曲家把美国印第安人和黑人的音乐运用到自己的创作中去。在这方面进行尝试的作曲家有吉尔伯特(Henry Gilbert，1868—1928，采用黑人音乐素材)和法韦尔(Arthur Farwell，1877—1952，采用印第安音乐素材)。也有人转向法国印象主义音乐，如格里费斯(Charles Griffes，1884—1920)，他成了美国印象主义代表人物。同时期，另有一位作曲家，孤立于音乐界，单枪匹马，独自探索美国化的音乐语言，这就是艾夫斯(Charles Ives，1874—1954)。他埋头写了不少作品，但没机会演出。等到30年代，人们发现他，向他欢呼时，他已成了老人，不再从事创作(我们将在下面专门介绍他)。

尽管艾夫斯的作品很有美国特点，但当时没有人知道他。一般地说，美国音乐的真正成熟，涌现出一批作曲家，是20、30年代的事情。他们可算是美国音乐的第二代，如科普兰(Aaron Copland，生于1900)、哈里斯(Roy Harris，1898—1979)、辟斯顿(Walter Piston，1894—1976)、塞欣斯(Roger Sessions，1896—1984)、汤姆森(Virgil Thomson，生于1896)、斯蒂尔(William Still，1895—1978)等。

为什么美国民族乐派出现在这个时候？首先是社会舆论鼓励美国作曲家创作具有美国风格和特点的作品，气氛与前不同。原先，崇“洋”盛行，一切都是欧洲的好。听众一听是美国人写的音

乐，就觉得没劲。现在，为奖励创作没有"欧洲造"印记的作品，成立了基金会，设立了奖金，提供了优先演出和出版的机会。与此同时，在音乐教育普及的基础上，有越来越多的作曲家致力于创作民族主义音乐，为美国民族乐派作出贡献。科普兰、哈里斯和辟斯顿三人都在交响乐领域为美国音乐赢得了地位。他们都在法国（而不是德国）跟布朗热[①]学习。他们把美国语言与西方第一流的作曲技巧结合起来。特别是科普兰，成为"最美国化的美国作曲家"。

科普兰的几部较流行的作品都具有鲜明的民族风格，如舞剧《阿帕拉契亚山区的春天》(1943)、《牧场风光》(Rodeo, 1942)、《小伙子比利》(1938)、管弦乐曲《墨西哥沙龙》(1936)、朗颂与乐队曲《林肯肖象》(1942)等。其中，除《墨西哥沙龙》使用拉美节奏外，所使用的美国民间素材有西部牛仔歌曲、新英格兰赞美歌、民谣等。科普兰早期探索过各种道路，如爵士风格、新古典主义等。50年代后，放弃美国风格，采用十二音作曲技法等。

哈里斯的创作侧重器乐，写有14首交响曲，以《第三交响曲》(1937)最为著名。《第四交响曲》(1940)又名《民歌交响曲》，使用了很多民歌素材。辟斯顿的作品具有新古典主义特征，很少采用民间语言，代表作是根据舞剧《神奇的笛手》改编的同名管弦乐组曲(1938)。作为音乐理论家，他编写的和声学、对位学、管弦乐法等多年来曾一直被美国音乐院校选作教材。塞欣斯的作品风格以戏剧配乐《黑色假面具者》(1923)作为代表。他在美国音乐教育中起着十分重要的作用，培养了一批又一批作曲家。汤姆森的音乐受新古典主义及六人团影响，简洁、清晰，写有歌剧《三幕剧

---

① 布朗热(Nadia Boulanger, 1887—1979)，法国杰出的作曲教师。20年代初，曾在巴黎附近枫丹白露一所专为美国人开设的音乐学院任教，培养了很多美国著名作曲家。

中的四位圣人》(1928)和《我们大家的母亲》(1947)等。斯蒂尔是世界上第一位黑人交响乐作曲家，写有《美国黑人交响曲》(1931)等。

这些作曲家创作个性不同，对美国风格的理解和表现也不一样。尽管如此，他们共同组成了美国严肃音乐的主流。但是，二、三十年代的美国音乐并不只是朝着这一个方向发展的。

第一次世界大战前后，西方音乐经历着空前的剧烈变化，出现了新的流派。美国音乐不可能孤立发展。这不仅表现在上述作曲家的作品中有时出现的实验的性质，还表现为产生了几位重要的实验主义作曲家，如瓦雷兹、考埃尔等。

瓦雷兹(Edward Varèse, 1883—1965)，美籍法国作曲家，1915年起定居美国。他在一系列作品中进行新的音响实验，我们将在第四章专门讨论。考埃尔(Henry Cowell, 1897—1965)，先锋派代表人物之一。他最早在钢琴上使用音块(tone cluster)手法；在钢琴弦上直接用手拨、击、擦刮；让演奏家自己选择作品中不同段落的连接次序，成为偶然音乐的先驱。他的代表作是钢琴曲《风奏琴》(Aeolian Harp, 1923)和《猜女》(Banshee, 1925)。

另有一位作曲家，代表了同一时期美国音乐发展的又一重要方面，那就是把20年代起风行全国的爵士乐、流行音乐同严肃的古典音乐结合起来，他就是格什文。

格什文(George Gershwin, 1898—1937)的道路与一般严肃音乐作曲家不同。他在纽约廷潘胡同①的一家出版公司任歌曲推销员。他的音乐教育和作曲技巧都很不完备，但是依靠他出众的音乐才能和刻苦学习，创作了几部有持久生命力的雅俗共赏的作品，如管弦乐《蓝色狂想曲》(1924)、《一个美国人在巴黎》(1928)、

① 廷潘胡同(Tin pan Alley)，19世纪90年代到20世纪中叶美国流行音乐创作和发行中心，位于纽约市第28街。

歌剧《波吉与贝丝》(1935)等。《波吉与贝丝》被认为是“美国人写的最有意义的一部歌剧”，使用了爵士、布鲁斯、黑人灵歌等素材。当时，不少作曲家尝试在作品中结合爵士等因素，但都没有象他那样成功。

美国音乐的下一代作曲家，不再象以前的大多数人那样，非要到国外求学不可。国内的师资条件可以使他们达到相当水平。一方面，美国本身有了很有威望的教师，如哈里斯、塞欣斯、科普兰等；另一方面，很多欧洲人来到美国，从事教学，如勋伯格、兴德米特、布洛克(Ernest Bloch，1880—1959)等。新一代作曲家人数很多，如威廉·舒曼(William Schuman，生于1910，主要作品：《第三交响曲》，1941；《新英格兰三联画》，1956)；卡特(Elliott Carter，生于1908，主要作品：《乐队变奏曲》，1955；《乐队协奏曲》，1969)；巴柏(Samuel Barber，1910—1980，主要作品：《弦乐柔板》，1936；《造谣学校》，1933)；凯奇(John Cage，生于1912，见本书第七章)；巴比特(Milton Babbitt，生于1916，主要作品：《合成器合奏》，1962—1964；《菲洛梅尔》，Philomel，为女高音和录音带而作，1964)；伯恩斯坦(Leonard Bernstein，生于1918，主要作品：《西区的故事》，1957；《坎迪弟》，1956)；克拉姆(George Crumb，生于1929，见本书第八章)等。他们的风格各式各样，涉及无调性、序列音乐、偶然音乐、电子音乐、音色音乐、新浪漫主义、爵士风格、混合媒体，以及非歌唱性的新人声音乐等等。总的来说，美国民族特色已不再受到重视。尤其是1945年以后，美国集中了很多世界著名作曲家，包括因不满纳粹统治而来到美国的欧洲人。纽约代替巴黎和维也纳，成了西方现代音乐文化的中心。

2.艾夫斯

(1)生 平

1874年生于康涅狄格州的丹伯里。童年音乐生活中听到的不是大城市的欧洲古典音乐演奏，而是新英格兰地区的赞美歌、村里的小型铜管乐队、过时的风琴声、乡村舞会的小提琴曲、化装黑人剧团的歌曲、山上教堂里的钟声等等。艾夫斯的父亲是当地铜管乐队指挥，对新奇的音响有无穷的兴趣。例如：他让全家唱《斯瓦尼河》，在♭E调上，而他自己伴奏用C调；当他发现钢琴上奏不出教堂钟声的实际音高时，就动手做了一个乐器，它的音高恰是钢琴两个琴键缝中的$\frac{1}{4}$音。艾夫斯五岁起，就在父亲指导下学习各种乐器。12岁时，任教堂风琴手。他会在钢琴上用一系列不协和和弦敲击出鼓的节奏。20岁时，艾夫斯就带着练耳方面这样的训练进了耶鲁大学学习作曲。为了避免老师不满，他只得按传统的规矩作曲。1898年毕业后，他知道，如果他要成为作曲家，写他想写的，就难以维持生活。于是改为经营保险事业，并取得很大成功。与此同时，利用晚上、周末、节假日坚持作曲，把他想象中(包括回忆童年生活中)的声音记录下来。他说："我从没写过我不能听到的任何东西"。①

当艾夫斯给人看他的总谱时，得到的回答总是这样的作品没法演奏。有人认为这只能是连起码的作曲法都不懂得的人写的；有人认为他的神经有问题。在这种情况下，艾夫斯很少有机会能听到他的作品的实际音响效果。科普兰说："他既不缺乏天才，也不缺乏能力、专业和一个真正艺术家的品质，他所欠缺的最无法想象、最悲剧性的东西是听众。"② 由于长年累月的这种双重生活，使他体力不支，1925年以后基本停止创作。

1939年，他已65岁，他于1909—1915年写的钢琴曲《康科德奏鸣曲》终于演出了。评论家认为这是"一个美国人写的最伟大的

① 《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》，第9卷，第416页。

② 科普兰：《114首歌曲》(One hundred and Fourteen Songs)。

作品”。1947年，他的《第三交响曲》演出，获普列策奖。四年以后，《第二交响曲》演出，时间在这首作品完成后的半个世纪。任指挥的伯恩斯坦说：“我们突然发现我们音乐上的、合在一起的马克吐温、艾默生和林肯”。①

（2）创作特征

a.大量引用美国传统音调。艾夫斯习惯引用他所熟悉的美国赞美歌、爱国歌曲、学生歌曲以及拉格泰姆等各种流行曲调，这不仅起着提示和联想的作用，表现活生生的日常生活场面，而且有着重要的表情意义，成为他作品中的有机组成部分。据记载，在他的作品中，迄今已发现150多首被引用的曲调。引用，不仅成为他个人的创作特征（在20世纪音乐中，后来变得很普遍），也使他的作品具有明显的民族性。

b.不受传统作曲技法束缚。在艾夫斯的作品中，使用了音块、复节奏、多调性、多层次织体（polytexture）、$\frac{1}{4}$音等各种新的技法。它们来源于作曲家的音乐生活经历。例如，童年时期，他所听到的合唱中，歌手大凡没有受过专业训练，有人用力过分，音就升高了，也有人可能唱低了；担任伴奏的也常常是音不准的风琴和其他过了时的乐器。因此，代替同一个音的实际上成了一连串相近的音所组成的音块。人们歌唱时拍子也不整齐，有前有后，互相交错，形成复节奏。如变形后的《哥伦比亚，海上的明珠》（选自《七月四日》）：

例 1-3



每逢节日游行时，经常会出现两个管乐队相遇，这时，它们可能吹奏不同曲调，调性也不同，由此形成多调性。在不同的曲调和

① 马克利斯：《现代音乐概论》，1979年，第338页。

调性上分别建立起自己的多声部结构，又会形成多层次的和声与织体。当农村舞会上的小提琴手们情绪激动时，往往就会离开原来的音高，奏出$\frac{1}{4}$音的效果。

所有这些20世纪的新技法，在19世纪末艾夫斯的作品中就已出现。那时，勋伯格还在用晚期浪漫主义音乐语言创作；斯特拉文斯基还没开始写《火鸟》等三部舞剧；巴托克还在念书；兴德米特刚刚出生不久。艾夫斯在1894年创作的《美国变奏曲》使用的多调性(F/♭A)比斯特拉文斯基的“彼得鲁什卡和弦”(C/#F)早了近20年。在西方现代音乐史上，艾夫斯比很多作曲家都更早地进行了新音乐的实验。

(3)主要作品

管弦乐《新英格兰的三个地方》(1903—1914)、《假日交响曲》(1904—1913，①华盛顿诞辰；②先烈纪念日；③七月四日；④感恩节)、《第四交响曲》(1909—1916)、室内乐队曲《未被回答的问题》(1908)、《第二钢琴奏鸣曲》(“麻省康科德，1840—1860”，1915，①艾默生；②霍桑；③奥尔科特一家；④梭罗)等。

作品选介：《新英格兰的三个地方》(1903—1914)
(Three places in New England)

全曲三个乐章。三个乐章的标题来自新英格兰的三个地方：
①波士顿广场上的圣高登斯雕象：尚上校和他的黑人团；
②康涅狄格州雷丁中心的普特南营地；
③斯托克桥旁的霍萨拉尼克河。

第一乐章：波士顿广场(很慢)。受波士顿广场上的圣高登斯雕象启发而写，表现了作曲家由于联想到美国南北战争而引起的某种情绪和体验。

第二乐章：普特南营地(快板、快步节奏)。营地座落在雷丁

中心附近的小公园里。1778——1779年，普特南上将的士兵们曾把那里用作冬天的营房。后来，每年七月四日，人们在营地举行野餐。有一个小孩试图追忆起当年这里所发生的情形。乐曲引用了美国独立战争时期的歌曲和进行曲片断，其中还描写了两个不同的乐队互相经过的场面。它们按着不同的速度，吹着不同的曲调，从而形成了多调性和复节奏的音响效果。

第三乐章：霍萨拉尼克河(很慢)。受约 翰逊(R. Johnson)的同名诗歌启发而写。这里有着宁静的、赞美歌般的旋律，象一幅印象主义的音画。不久，音乐进入强有力的高潮。

《第四交响曲》
(Symphony No. 4)

此曲写于1909—1916年。1927年曾演出了前面两个乐章。全曲是在1965年、即作品完成后的第 39 年、作曲家死后第 11 年，由斯托科夫斯基(Leopold Stokowski)指挥首次演出。

艾夫斯本人为这首作品提供了如下的说明："作品的美学内容是人的内心对人生所提出的关于'人生追求什么'的问题，以及'为什么要追求'的问题。特别是在前奏曲中，包含的正是这个意思。随后的三个乐章是现实生活对此所作出的各种不同的回答。"①

第一乐章：前奏曲、庄严地

乐曲以沉郁的主题开始，奏出《主啊，我更靠近你了》和《亲爱的，一会儿》的曲调，接着出现了合唱队所唱的赞美歌《守夜的朋友啊》：

守夜的朋友啊，
我们指望的迹象在哪里？

① 艾夫斯：《第四交响曲》总谱前言，纽约版，1965年。

旅客啊，在山的尖顶上，
你看那闪耀着光辉的星星吧！
守夜的朋友，有什么高兴和希望的事情吗？
是的，旅客，它会带来白天，
会带来犹太民族所盼望的白天
难道你没见到那美丽的曙光吗？

第二乐章：小快板

作曲家说：这不是一首通常所说的谐谑曲，“而是一出喜剧。在这出喜剧中，一生中所取得的激动人心的、顺利的、世俗的进步同移民们在他们通过沼泽地和崎岖不平的国土的旅途中所经受的种种磨炼相对照……梦想或幻想，被现实生活的打扰而结束。现实生活就是康科德市七月四日那一天——铜管乐队、鼓乐队，等等。”

这个乐章充满了嘈杂的音响，可以听到赞美歌和民谣的片断。有些不同的流行曲调是由乐队的各个声部同时演奏出来的。如当小号吹奏《哥伦比亚，海上的明珠》时，短号吹奏《草堆中的火鸡》，木管吹奏《扬基歌》，打击乐敲击《威斯敏斯特的钟声》，而小提琴在钢琴的拉格泰姆节奏的伴奏下，演奏快速乡村提琴的曲调。

第三乐章：赋格曲，稍慢的中板

这是一首以赞美歌《来自格陵兰冰山》和《齐声欢呼耶苏名义的力量》为基础写成的双赋格曲。

第四乐章：十分缓慢、庄严的广板

它以打击乐慢慢地开始，在独特的进行曲节奏背景下，出现了《主啊，我更靠近你了》、《贝萨尼》、《传道颂歌》、《我们作为最初的新生来到耶鲁大学》等曲调。最后，加入了无词的合唱，并在统一的音流中静静地消逝……

第二章

新古典主义音乐

第一节 概 述

新古典主义(Neoclassicism)是20世纪上半叶，尤其是两次世界大战之间的一个重要流派。它力图复兴古典主义或古典主义以前时期的音乐风格和特征。意大利作曲家布索尼(Ferruccio Busoni, 1866—1924)在1920年发表了一封公开信《新的古典主义》，其中提到："我所理解的新古典主义，就是发扬、选择和运用以往经验的全部成果，并把这些成果体现为坚实而优美的形式。"① 他认为新古典主义的主要特征是：风格的统一、复调的高度发展和明朗的客观性气质。这封信实际上成了新古典主义的宣言书。

布索尼大部分时间住在德国，最早在作品中显示了摆脱晚期浪漫主义、模仿古典风格的倾向。汉斯立克(Eduard Hanslick, 1825—1904)称赞他的艺术"没有早熟的伤感或故意的反常，而只是一种单纯的音乐快感。"② 不过，一般来说，他在音乐史上的重要地位主要不是由于创作，而是思想和理论，情况类似萨蒂。另有几部作品也被认为预示了新古典主义风格，如普罗科菲耶夫的《古典交响曲》(1917)、德彪西和拉威尔后期的钢琴曲，如拉威尔

① 《新古典主义》，杨洸译自《苏联音乐百科全书》第3卷，载《中国音乐》1985年第3期。

② 《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》第3卷，第508页。

的《悼念库泊兰》(1917)，以及萨蒂的《官僚小奏鸣曲》(1917)等。

新古典主义作为音乐运动真正开始是在1920年，代表人物是斯特拉文斯基(Igor Stravinsky，1882—1971)，以他演出的第一部新古典主义作品——舞剧《浦契涅拉》为标志。

《浦契涅拉》的剧情取自意大利18世纪一位喜剧人物浦契涅拉的传说，以意大利18世纪上半叶作曲家帕格莱西(Giovanni Pergolesi，1710—1736)的音乐为基础，有些段落几乎原样不变。当时，人们习惯的是当代作曲家创作的浪漫主义音乐。斯特拉文斯基本人创作的《春之祭》，惊心动魄，人们记忆犹新。突然，他180度大转弯，音乐界和听众对他的新作都感到吃惊。有人甚至认为这是对18世纪音乐的"歪曲"，是"在古代版画上装上假胡须"。但实际上，这是一种新风格，一种后来有很大影响的新流派的诞生。

1924年，斯特拉文斯基提出"回到巴赫"的口号，意思是要把巴赫的曲式的逻辑、发展的原则和结构与音乐语言的最新手段结合起来。它得到普遍响应，很多作曲家采用新古典主义语言进行创作。

其实，"古典"的含义在这里并不是很明确的。有的是指海顿、莫扎特、贝多芬的古典主义，即18世纪下半叶严格意义上的古典乐派；有的是指17世纪下半叶和18世纪上半叶，即音乐史上巴洛克时期的音乐，如巴赫、亨德尔、库泊兰、维瓦尔弟、斯卡拉蒂、浦赛尔等人的作品。新古典主义作曲家经常从他们的创作中汲取灵感，以他们的对位写作为蓝本。因此有人认为新古典主义实际上也可称为新巴洛克主义。有些作曲家则从巴洛克以前，即文艺复兴甚至更早时期的音乐中寻找自己要表现的材料，如蒙特威尔弟(1567—1643)、帕勒斯特里那(1525—1594)等。总之，"古典主义"表示被19世纪浪漫主义作曲家放弃或不重视的任何

东西。

它的基本特征：

美学方面：它要求艺术整体的各个方面的均衡、完美、稳定。情感表现方面：它追求适度、有控制的、理智的、普遍的感情，而不是强调个人的、主观的、象浪漫主义那种过浓的、过激的、甚至不加约束的感情。形式和结构方面：复兴浪漫主义以前的曲式，如早期的组曲、托卡塔、大协奏曲、赋格、帕萨卡里亚、恰空等；提倡复调音乐，用线条织体替代浪漫主义的和弦织体；调性明确，以七个音的自然音阶为基础，避免瓦格纳以后的半音音阶；节奏匀称；配器清晰、透明，不象浪漫主义那么浓郁，也不象印象主义那么讲究色彩。在音乐与其他艺术的关系方面：提倡“纯音乐”，尽量使听众集中注意力于音乐本身，而不是借助音乐以外的手段，如文学、绘画等。他们认为瓦格纳把各种艺术结合起来是“对音乐本身的可怕打击”，提出把音乐从各种艺术的结合中解放出来。因此，新古典主义更注重器乐体裁，不象浪漫主义那么重视声乐，有时，甚至连标题也认为是多余的。

这些特征，其实都是古典主义早期或巴洛克时期所具备的。20世纪作曲家们采用它们总是根据自己的爱好和个性，或多或少地与现代人的思想感情相结合，同时使用现代作曲技法，从而对古典音乐进行再创造。例如，旋律和结构布局可能是古典的，但和声复杂、配器音色多变，又是现代的。有时采用双重调性、多调性，复节奏，复拍子等，出现20世纪音乐特有的那种尖锐、新颖、不协和的音响效果。

有人曾把1945年以前的现代作曲家，简单地划分为两大阵营，一方以勋伯格的表现主义与十二音音乐为代表，另一方即以斯特拉文斯基的新古典主义为代表。显然，后者比前者拥有多得多的人数。很多作曲家的创作都与新古典主义有联系。这与第一次世

界大战以及围绕着大战社会生活发生突变有关。残酷的现实粉碎了人们的梦想。反映到意识形态，使人们对音乐的要求和观念发生变化。象晚期浪漫主义那种虚张声势的夸夸其谈，人们感到厌倦；对印象主义那种过于精美、虚幻的描写，也觉得不合时宜。于是，追求一种简朴、实在、理智的语言，并从古典主义音乐中找到了样板。斯特拉文斯基在大战前后所写的两种截然不同风格的作品就是典型的例子。巴托克说："在我们这个时代……人们对于浪漫主义时期的作品已经感到厌倦，开始寻找新的起点，以求尽想象所能地与浪漫主义的表达方式形成最大对比，于是作曲家们有意识或无意识地转向过去年代的音乐作品，而这些音乐实际上是和浪漫主义完全对立的。"① 浪漫主义强调热情、奔放、激越。事情做到了头就要向反面转化，就要冷静、清醒。（因此，人们常用"过热"和"过冷"来形容晚期浪漫主义和新古典主义。）

对新古典主义的看法：新古典主义的产生有它的必然性。一方面，它吻合了时代的需要，打开了新局面，走出一条新路，使音乐语言多样化；另一方面，它偏重形式、偏重复古，形式有时没和内容很好结合，复古有时没有和现实很好结合。有人因此对新古典主义采取批判态度。② 当然，不同的作曲家和作品，情况是很不一样的，尚须具体分析。

与新古典主义有联系的作曲家除了上面提到的俄国的斯特拉文斯基以外，还有德国的兴德米特（Paul Hindemith，1895—

---

① 巴托克：《匈牙利民间音乐和新的匈牙利音乐》，季子译，载《巴托克论文书信选》，1961年，音乐出版社，第7页。

② 苏联《音乐百科全书辞典》旧版认为，新古典主义"是一个反现实主义、反动的流派，它宣扬脱离现实而回到过去，使古代形式与一定历史的生活内容分离，使音乐语言复古"。新版（1976年）作了修订，认为它"排除一切凡能感人、动人、使人想到人间忧患的东西"，"退入到与现实生活利益不相干的纯智力活动的领域"。

1963)、意大利的卡塞拉(Alfredo Casella, 1883—1947)、马利皮埃罗(Gian Malipiero, 1882—1973)、皮采蒂(Ildebrando Pizzetti, 1880—1968)、瑞士-美国的布洛克(Ernest Bloch, 1880—1959)、捷克的马蒂奴(Bohuslav Martinů, 1890—1959)、西班牙的法雅(后期)、法国的六人团以及美国的科普兰等。

第二节 斯特拉文斯基

1882年生于俄国彼得堡附近的奥拉宁鲍姆。

1. 不同时期的主要创作

斯特拉文斯基的创作广泛采用各种新的风格和手法，体现了20世纪上半叶各个主要音乐流派的特征，对同时代和后来的许多作曲家都有很大影响，有力地推动了现代音乐的发展。他的创作风格每次发生变化，都曾引起争论，但是事后，总被更多的人所接受。大体说来，可分为三个时期，以第一个时期的创作最为成功。

第一个时期：民族主义时期，或称俄罗斯风格时期，以三部舞剧《火鸟》、《彼得鲁什卡》和《春之祭》为代表。

这三部舞剧都是为佳吉列夫的俄罗斯舞蹈团而写的。这个团从1909年起在巴黎① 举行音乐节，历时20年。它的影响很大，吸引了很多现代艺术家与它合作。1910年，《火鸟》在巴黎演出，获得成功。它取材于俄罗斯民间神话：王子伊凡依靠神奇的火鸟的协助，击败魔王，救出公主并与她结成伴侣。音乐具有东方色彩，配器丰富，显示了他的作曲老师里姆斯基-科萨科夫的影响。接着上演的《彼得鲁什卡》(1911)同样具有俄罗斯风格，并有了更

---

① 巴黎和维也纳是当时世界两大艺术中心，尤以巴黎的地位更为显著。

多的斯特拉文斯基的个性：简洁的旋律、富有弹性的节奏和独特的管弦乐色彩。彼得鲁什卡是俄国古代街头集市中魔术师的一个木偶，他具有善良的人性，却受人凌辱，最后被害。1913年演出的《春之祭》是20世纪影响最大的重要作品之一。它描写俄国古代未开化民族在春天祭献大地的仪式。首演的当晚，听众对他们从未听到过的、如此粗野和凶猛的音乐大为震惊，也为披着粗麻袋的演员们的缺乏传统美感的舞蹈感到意外，以至剧场里发生了音乐史上少见的骚乱。有人认为这是“瞎胡闹”，是“无政府主义”；也有人认为它"预示了一种新的未来的音乐”。(在意大利，未来主义者上街游行时所举的旗帜上曾写道：打倒瓦格纳，斯特拉文斯基万岁！)《春之祭》最大的创新在于节奏。一年以后，它以音乐会形式公演时，受到了欢迎。今天，它作为原始主义的代表作，列为音乐会保留曲目之一。①

1914年，第一次世界大战爆发。斯特拉文斯基去了瑞士。为适应战时的演出条件，他创作了乐队编制不大、音乐风格较轻巧的作品，如表现俄国农民风俗的舞蹈大合唱《婚礼》(1917)、根据俄国民间故事而写的《士兵的故事》(1918)等。这个时期，对爵士乐的兴趣，使他成为最早采用爵士语言进行创作的作曲家之一。

第二个时期：新古典主义时期。

1920年，斯特拉文斯基迁回法国。观众把他当作先锋派的代表人物，他却退回到古典主义，从那里找出路。他失去了与祖国的联系。从《浦契涅拉》开始，直到1951年的歌剧《浪子生涯》，新

---

① 《春之祭》演出的同一年，在巴黎演出了德彪西的舞剧《游戏》(Jeux)。在此前一年，柏林演出了勋伯格的《月迷彼埃罗》。这三首作品实际都完成于1912年。有人认为它们奠定了现代音乐的基础：《月迷彼埃罗》采用了无调性的和声；《春之祭》企图把节奏从小节线中解放出来；《游戏》则意味着一种新的自由的曲式。

古典主义创作持续30年之久。

斯特拉文斯基认为："音乐，就其本质而言，是不能够'表现'任何一点东西的，不管这是一种感情、一种态度、一种心理状态、一种自然现象或者其他什么。"① 他在创作中追求"无感情性"，强调在"纯音响体系中建立秩序和规则"。这就必然使他的音乐缺乏与生活的联系，缺乏感人的力量。他所谓的"回到巴赫"，也是指巴赫的结构因素，而不是巴赫作品中很有表现力的感情内容。尽管他有一半以上的作品属于新古典主义，但其中不是没有变化：

（1）

模仿、引用或暗示过去作曲家的音乐素材，既有浪漫主义以前的，也有浪漫主义或浪漫主义以后的。如《C大调交响曲》(1940)受海顿、莫扎特音乐影响，《阿波罗》(1928)引用了吕利(Jean Lully，1632—1687)等人的旋律；《魔女之吻》(1928)是建立在柴科夫斯基的音乐基础上的，《管乐交响曲》(1920)是为了纪念德彪西的。尽管如此，它们并不具有浪漫主义或印象主义气质，原曲的涵义往往被抽走，只剩下旋律运动表面的抑扬顿挫。

（2）

有的作品比较客观、冷漠、理智、更典型地体现了新古典主义的要求，有的仍有一定的感情因素，保留了那怕不多的浪漫主义色彩。如对作于大战期间的《三个乐章的交响曲》(1942—1945)，他说："在这个各种事件处于尖锐和不断变化的艰巨时刻，当产生失望和希望，产生紧张和最终停下来松弛的过程中，可以说，所有这些反应都在这部交响曲中留下了痕迹"。② 可见，它还是有所表现的。类似的例子还有《小提琴协奏曲》(1931)、《诗篇交响曲》(1930)等。

① 斯特拉文斯基：《自传》(An Autobiography)，Norton出版公司，第53页。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，1979年，第162页。

(3)

有的作品是纯音乐的，也有的作品借助于其他艺术手段，共同表现新古典主义艺术特征。如歌剧-清唱剧《俄狄浦斯王》(1927)，根据希腊作家索福克勒斯(Sophocles)的悲剧写成，使用拉丁语，庄重、严谨的韵律，雕象般的戏剧动作，从头到尾只是冷静的陈述，象是一幅幅客观的音乐图解。歌剧《浪子生涯》，脚本根据18世纪英国画家贺加斯(William Hogarth)的同名版画改编而成，不是纯音乐，却很接近纯音乐。

第三个时期：十二音音乐时期。

从1952年起，斯特拉文斯基转向十二音音乐，1956年，开始创作整体序列音乐作品。这种变化也是出人意外，因为长期以来，他对勋伯格的十二音体系是冷漠的，两人关系也很疏远。① 斯特拉文斯基把十二音融化成自己的语言，保持了他自己的一贯风格，如舞剧《阿贡》(1957)、合唱《哀歌》(1958)、《安魂赞美诗》(1966)等。不过，总的说，这些作品的影响大不如前，没有很多新意。

斯特拉文斯基的文字著作有《自传》(1935)、《音乐诗学》(1947)、《与斯特拉文斯基的对话》(1959，与克拉夫特合著)等。

2.音乐特点

斯特拉文斯基打开了一个新的音响世界，既形成了他自己的风格，也对20世纪音乐作出了贡献。

(1)节　奏

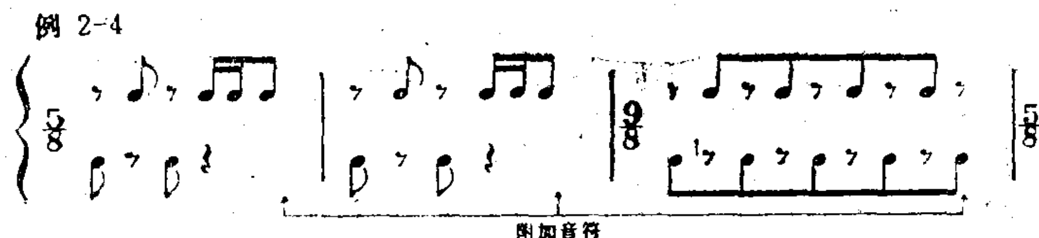
节奏是斯特拉文斯基创造性最多、因而也是他作品中最有价值的部分。他精心设计节奏(包括对休止符的使用)，与他从事舞剧创作有关。他的节奏特点在于突破了小节线的限制，即突破了强弱规则交替的限制，使节奏多样化和复杂化。

---

① 从1940到1951年，斯特拉文斯基和勋伯格同住在美国加利福利亚，相距仅十里，却从不往来。据说，两人仅在共同的朋友的丧礼上，遇到过一次。

传统的节奏离不开二拍子或三拍子。柴科夫斯基的《第六交响曲》第二乐章，用了五拍子，但小节的内部组合是 2 + 3，而且整个乐章不变，因而仍是规整的。德彪西有时也使用不规整的拍子，但他的音乐是自由流动的，不强调节拍重音。斯特拉文斯基故意突出重音，而重音是不规则出现的。如《春之祭》中《对当选少女的赞美》：

例 2-4

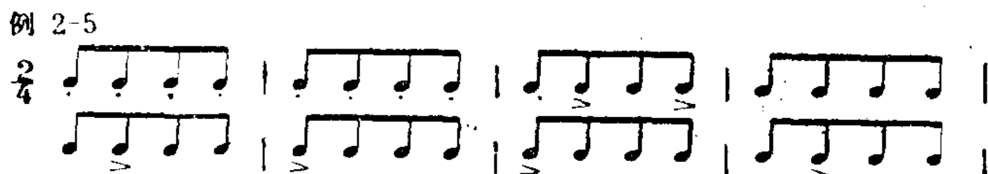


往后的拍子记号，几乎每一小节都在变化：

$$\left(\frac{5}{8}\right)\ \frac{7}{8}\ \frac{3}{8}\ \frac{4}{8}\ \frac{7}{4}\ \frac{3}{4}\ \frac{7}{4}\ \frac{3}{8}\ \frac{4}{8}\ \frac{7}{4}\cdots\cdots$$

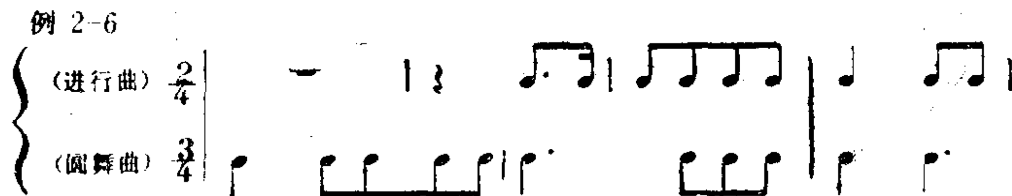
下例中，记谱的拍子是规整的，但由于重音强调的位置不同（一会儿正常，一会儿不正常），造成重音移位的特殊效果（《春之祭》中《春天的预兆》）：

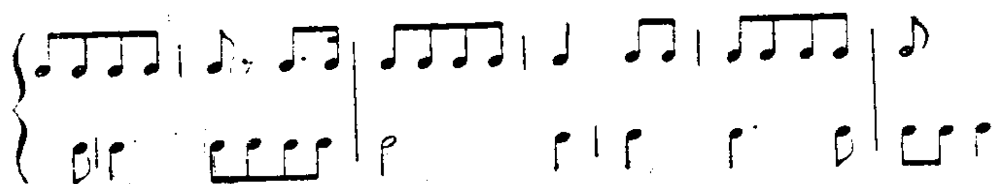
例 2-5



在《彼得鲁什卡》的第一部分里，则把两个不同拍子的节奏重叠在一起：

例 2-6





下例，表面上看是$\frac{3}{16}$和$\frac{2}{8}$的循环出现，实际上，低声部的重音位置是不规则的(《C大调交响曲》、第二乐章)：

例 2-7



（2）和　声

经常使用各种不协和和弦，突破传统和声体系的限制，甚至使用不是三度叠置的结构，但不是无调性。有时调性含糊，或由于采用复和弦，形成多调性。如下列三个例子中，例①的两个和弦相差三整音，例②相差小二度，例③同时使用同名大小三和弦：

例 2-8

① (《彼得鲁什卡》)



② (《春之祭》)



③ (《三个乐章的交响曲》)



音乐进行中，不管和声多么复杂，有时难以用功能和声体系进行分析，但终止时，乐曲总在主和弦上。

（3）配　器

斯特拉文斯基喜欢为不寻常的乐器组合作曲，几乎每首作品都有所不同，并寻找常规乐器的特殊音区（如低音乐器中的高音区）和演奏法，创造了一系列他所特有的既明亮又干涩的新的音响。他经常按照18世纪协奏曲的风格，把某一件乐器从乐队中突出出来。他偏爱管乐，经常不用弦乐，因为小提琴等具有“引人”音色的乐器，容易和感情、和浪漫主义发生更多的联系。

（4）旋　律

斯特拉文斯基不是一位旋律的大师。他的旋律常常是片断性的，干巴巴的，服从于他的音乐风格的整体需要。

作品选介：《浦契涅拉》(1922)
(Pulcinella)

原是独幕舞剧，带有歌唱，马辛（Massine）编剧，为佳吉列夫的俄罗斯舞蹈团而写。1920年于巴黎首次演出，后改编成同名管弦乐组曲。音乐根据十八世纪上半叶意大利作曲家帕格莱西(Pergolesi 1710—1736）及其他不知名的作曲家的旋律，加上斯特拉文斯基非常有个性的配器手法处理而成。

作曲家说：“《浦契涅拉》是我对过去的发现，就象神的显现一样。通过它，使我后来的全部创作成为可能”。①

浦契涅拉是早期意大利那不勒斯喜剧中的一个角色，是一个

① 马丁和德罗辛：《20世纪音乐》（W. Martin and J. Drossin Music of the Twentieth Century), Prentice-Hall公司，1980年，第108页。

虚构的人物。他热心，机智。在舞剧中，他因城里的姑娘都喜爱他而遭到男青年们的妒忌。他们设计杀害他，未成；浦契涅拉乘机装死。男青年们以为达到了目的，就换上了浦契涅拉的衣服，向各自心爱的姑娘求婚。这时，浦契涅拉非但不予报复，反而借助魔法师的长袍，协助他们双双成亲。然后自己也娶了他心爱的姑娘萍皮涅拉。

组曲共分八段：①序曲；②小夜曲；③小诙谑曲、快板、小行板；④塔兰台拉舞曲；⑤托卡他；⑥两个变奏的加沃特；⑦活泼的快板；⑧小步舞曲、终曲。

《诗篇交响曲》
(Symphony of Psalms)

此曲为合唱与乐队曲(1930)，应库谢维茨基(Serge Kousseitzky，1874—1951)约请，为庆祝波士顿交响乐团成立50周年而作，于1930年由该团首次演出。

乐队总谱省略了黑管、小提琴和中提琴。三个乐章不间断演奏。第一乐章最短，慢板乐章是它的两倍，第三乐章大约是第一乐章的三倍。三个乐章的歌词分别选自圣经《旧约全书》中《诗篇》的第39、40和150篇。

I

啊，上帝，听我祷告，
　　倾听我的呼求。
　　我流泪，你不要默不作声。
因为我在你面前是陌生人，
　　是寄居者，就象我所有的父辈们一样。
啊，宽恕我，

在我一去而不复返之前。
使我可以恢复力量。

II

我曾耐心等待上帝；
他垂听了我的呼求。
从祸坑里，从淤泥中，
他把我拉上来，
使我站立在磐石上，
脚步稳当。
他使我唱起一首歌，
赞美我们的神；
许多人会看见它而感到惧怕，
并将信仰他。

III

赞美你，上帝，
在神的圣殿赞美他。
在他显示能力的天国赞美他，
为了他的无所不能赞美他，
按照他至高无上的伟大赞美他。
用号声赞美他，
用诗篇和竖琴赞美他，
用击鼓和跳舞赞美他，
用弦乐器和管风琴赞美他，
用响亮的钹赞美他，
用高声的钹赞美他。
让每一个活着的人都来赞美上帝。
赞美你，上帝。

第三节 德 国

1.简 况

德国音乐，从贝多芬到瓦格纳，一直在世界上享有很高威望。到了20世纪，它的地位大不如前。由于德国音乐过去的这种优势，德国人在音乐文化上有一种优越感，在本世纪初，仍然很少演出外国的新作品。很难设想《春之祭》会在柏林首演。他们对法国的印象主义也不以为然。当巴黎、维也纳出现新音乐，为世界所注目的时候，德国基本上还在沿用浪漫主义风格进行创作。它的代表人物是理查·斯特劳斯(Richard Strauss, 1864—1949)和普菲茨纳(Hans Pfitzner, 1869—1949)，他们的创作活动一直延续到本世纪40年代。

与此同时，也有另一些作曲家企图另觅新路。意大利作曲家布索尼于1894年定居德国柏林。1907年，他发表一篇文章《音乐艺术的新美学纲要》，由此引起了普菲茨纳与他的争论。1920年，他又提出新古典主义来反对浪漫主义。他的思想吸引了一批年青人，他们要求对国外新风格采取开放的态度。奥地利作曲家施雷克尔(Franz Schreker, 1878—1934)于1920年担任柏林音乐大学校长，作为教师他培养了一些后来很有名的现代作曲家，如哈巴(Alois Haba, 1893—1973)、克舍涅克(Ernst Krenek，生于1900年)等。勋伯格于1925年接替布索尼在普罗士艺术学院任教。他的十二音作曲法成为当时音乐界争论的中心。实际上，除了他的学生外，很少有人赞同。

在年青一代作曲家中，最重要的是兴德米特(Paul Hindemith, 1895—1963)。他也受到新古典主义思潮影响，反对浪漫主义的沉重风格。他的早期作品既从巴赫、也从爵士乐那里汲取素

材。他不赞成取消调性，不同意勋伯格的十二音作曲法，而创立了他自己的扩大传统调性的一套体系。

20年代中期，一些作曲家针对专业音乐日渐脱离群众、音乐听众范围缩小的趋势，着手创作一种适用于业余音乐爱好者在家庭、学校及非正式集会等场合自己演奏演唱的音乐，这就是所谓“实用音乐”(Gebrauchsmusik)。实用音乐形式不大，风格简单明快，与音乐会演出的专供欣赏的音乐不同。兴德米特不仅首先倡导实用音乐，而且身体力行，为它写了很多作品。与兴德米特一起从事实用音乐的还有韦尔(Kurt Weill, 1900—1950)。韦尔是布索尼的学生，受布索尼影响，音乐语言清晰、精练、直率。他主张音乐面向大众。他最著名的作品是与德国进步戏剧家和诗人布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)合作的《三分钱歌剧》。《三分钱歌剧》是英国200年前乞丐歌剧的翻版，针对德国时弊，带有政治讽刺意味。1928年首演，引起哄动。五年内被译成11种语言，仅在德国和中欧主要城市演出达一万次。在《三分钱歌剧》中，韦尔恢复了德国歌唱剧(Singspiel)的传统，使用了爵士乐节奏和语言。1930年演出的韦尔和布莱希特合作的歌剧《马哈戈尼城的兴衰》，揭露和讽刺了资本主义社会的种种罪恶。

与兴德米特同年出生的作曲家奥尔夫(Carl Orff, 1895—1982)的创作朝着另一个方向发展。当20世纪其他作曲家的音乐语言变得复杂时，他趋向简单。他创造了独树一帜的“奥尔夫风格”：把简单的旋律、节奏、和声等几种因素结合在一起，不断反复，通过节奏在其中的推动力，加上配器的色彩、打击乐的作用以及力度的变化，取得了独特而新颖的效果。他的音乐朴实、明快、有力，不是多愁善感或虚无缥缈的，因此，与浪漫主义、印象主义相对立；无疑，与新古典主义有关，但又不是典型的新古典主义，

如缺少精细的复调织体；与民族主义有关，但又不是真正的民族主义，因为经常采用德国古代的民间音乐和宗教音乐来作为创作素材。奥尔夫的代表作是清唱剧《卡尔米纳·布拉纳》(1937)。他同时也是20世纪一位著名的音乐教育家，他的教学法以及五本《奥尔夫教材，为儿童用的音乐》被很多国家采用。[①]

1933年希特勒上台以后，实行法西斯文化专制主义。勋伯格和兴德米特的音乐被称作"文化上的布尔什维主义"和"颓废艺术"。戈培尔说他们的音乐是"糟透了的不协和"，"第三帝国无法容忍"，[②] 加上"犹太法"的颁布，使很多作曲家如勋伯格、兴德米特、韦尔、艾斯勒(Hanns Eisler, 1898—1962)等都被迫离开德国，逃亡国外。[③] 在纳粹统治的1933到1945年的12年期间，德国处于与世隔绝的状态。本国没有进行新音乐探讨和实验的可能，对德国境外的现代音乐创作情况一无所知。战后的德国新音乐几乎是从零开始的，但发展迅速，重要的作曲家有齐默尔曼(Bernd Zimmermann, 1918—1970)、亨策(Hans Henze, 生于1926)，斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 生于1928)等。

2.兴德米特

1895年生于德国哈瑙。

(1)主要成就

a.演奏家和指挥：兴德米特从小学小提琴，11岁就离家在剧

---

① 除奥尔夫的教学法外，目前较流行的音乐教学法还有科达伊教学法、铃木(Suzuki)教学法、达尔克罗斯(Jaques-Dalcroze)的音乐体操体系、美国的综合音乐感教学法等。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，1979年，第196页。

③ 同时期，德国占领区内其他国家的一些作曲家如巴托克、斯特拉文斯基、米约等也都迁居国外。

场、咖啡馆等乐队演奏。① 14 岁入法兰克福音乐学院，先攻小提琴后转作曲。他一生没有离开过演奏实践，多才多艺，不仅是出色的小提琴家、中提琴家，还会演奏钢琴、单簧管、小号、长笛、大提琴、低音提琴等。40、50年代，经常作为指挥在美国、欧洲、南美、日本巡回演出。

b.教师：1927年起（直到1937年）任柏林音乐大学教授。1940—1953年在美国耶鲁大学讲学。1951年受聘于瑞士苏黎世大学、在那里兼课。一生没有间断过教学活动。

c.理论家：主要著作有：《作曲技法》三本（①理论篇，1937；②二声部写作，1939；③三声部写作，1970），兴德米特在此提出了他认为普遍有效的、结合传统和现代的调式-和声体系，尝试为不同的作曲方法寻找一个共同的基础；《一个作曲家的世界》（1952），根据他在哈佛大学讲稿编成，其中有许多他对音乐问题的见解；《音乐家的基本训练》（1946）、一本用新的方法训练听觉的教材；《传统和声学简明教程》两本（1943、1953）等。

d.作曲家：

兴德米特反对为艺术而艺术。他认为“今天的作曲家只有当他明白他的创作目的时，才应该创作。为作曲而作曲的时代也许将一去不复返了。”② 他的作品数量很多。不仅有歌剧、舞剧、音乐会演出用的交响曲、协奏曲等，还有为常用的独奏乐器（如长笛、双簧管、单簧管、小提琴、中提琴、管风琴）及易被忽视的独奏乐器（如圆号、小号、英国管、低音提琴等）所写的用于教学的大量乐曲。此外，还为儿童游戏、学校集会、电台广播等创作群

---

① 兴德米特的父亲是房屋油漆工人，住法兰克福工人区，从小家境贫困。19岁时其父战死，由他（长子）负担全家生计。

① 霍华德：《现代音乐》（John Howard: Modern Music），新美国图书馆，第97页。

众自己表演的“实用音乐”作品。他写得很快，有人说他作曲象写信一样，① 而且抄谱工整。

兴德米特的音乐特点不在节奏上，虽然他的节奏动力感很强，有现代性，不同于古典，但与斯特拉文斯基或巴托克相比，节奏显得不那么重要；特点也不在曲式，他的曲式是传统的，巴洛克式的，没有提供更多的新意。他的特殊风格在于对位与和声，在于自成一家的调式体系。他继承布拉姆斯和雷格（Max Reger，1873—1916)的传统，并受巴赫、马丁·路德的新教圣咏及其他文艺复兴时代复调作曲家的影响，在创作中十分重视对位，使其成为他音乐思维的基础。他的对位常常是不协和的，不怎么考虑传统的纵的各音之间的结合关系，即所谓“线条对位”。不协和对位构成他风格的主要特征。兴德米特坚持音乐的调性，认为调性是不可缺少的法则。但是，尽管和声围绕着中心音展开，中心音与十二个音级中其他各音的关系，以及各音之间的相互关系，与传统大小调不一样，有他自己的一套组织方法、一套体系。因此，他的和声听起来有一种干涩、不协和的感觉。有人初听他的音乐会不习惯，觉得有“学究气”，有人因而把他称作“作曲家的作曲家”。②

（2）音乐创作的三个阶段

第一个阶段(1918—1923)，探索各种风格的时期。兴德米特比巴托克、勋伯格年青，开始创作时就没有经历后期浪漫主义，而直接采用现代流派的手法。他受勋伯格影响，写了有表现主义特征的《第二弦乐四重奏》(1921)；受巴托克影响，写《第三弦乐

① 例如，有一首小提琴奏鸣曲末乐章是在火车上，从它开动到下一站停车前写完的；另有一首奏鸣曲，原定某日录音，前一天才发现还没动手。于是，第二天清早开始写作，9点20分按时赶到电台录音。

② 尤恩：《20世纪音乐世界》，Prentice-Hall公司，1968年，第354页。

四重奏》(1922)；受斯特拉文斯基和米约影响，写《室内乐队曲》第一号(1922，这首作品引用了现代狐步舞曲以及警报器等噪音效果，被认为具有未来主义、甚至达达主义特征)；受爵士乐影响，写钢琴组曲《1922年》(1922)。钢琴组曲的"前言"中写道："这里不考虑手指，是把钢琴作为打击乐使用的"。这在当时是很时髦的做法。

第二个阶段(1924—1933)，新古典主义时期。兴德米特受"回到巴赫"运动的影响，主要从巴洛克时期的音乐中汲取素材。他与当时其他作曲家普遍做法有所不同的是：采用了较多的变化音，语言比较复杂，如受巴赫的《布兰登堡协奏曲》启发，为各种独奏乐器和乐队而写的协奏曲《室内乐队曲》第2—7号(1924—1927)、《乐队协奏曲》(1925)等。大部分实用音乐也写于这个时期，如为机械乐器而作的《雄猫费利克斯在马戏团时》(1926) 儿童戏剧小品《让我们来建造一座城市》(1930)以及《教学用的乐曲》(1929)等。

第三个阶段(1933—63)，各种风格综合的成熟时期，时间最长，作品数量最多，约占全部作品的三分之二。重要作品有：歌剧《画家马蒂斯》(1934—1935；1934年改编为同名交响曲)、舞剧音乐《崇高的幻象》(1938)、《小提琴协奏曲》(1939)、《根据威伯主题写的交响变奏曲》(1943)以及大量的室内乐。严格地说，这个时期作品的风格很难概括或进行分类。有的作品更热情，语言也更简单些，实际上，又与他原来的新古典主义立场有所不同。最明显的例子是《画家马蒂斯》，具有更多的抒情性，因而也是他最常被演奏的作品。有的作品更抽象，更强调单纯的音响运动，干巴、机械，缺乏表情，最典型的例子是钢琴曲《调性游戏》(1942)。

总的来说，他的作品很复杂，很有技巧，但艺术感染力差。

在 20 世纪音乐中，他的影响不如斯特拉文斯基或巴托克，但作为教学、研究，今天仍有意义。

作品选介：交响曲《画家马蒂斯》
(Mathis der Maler)

交响曲《画家马蒂斯》(1934)是作曲家从他的同名七场歌剧中的音乐选编而成的。歌剧《画家马蒂斯》由作曲家自写脚本，根据宗教改革时期德国画家马蒂斯(约 1460—1528)部分真实情节加以虚构而成。马蒂斯留下的画很少，最著名的是他在伊增海姆(Isenheim)祭坛为圣安东尼教堂所画的作品。歌剧的剧情梗概如下：

第一场

为大主教供职的画家马蒂斯正在修道院的十字路口作画，受伤的起义农民领袖施瓦尔布在他的女儿蕾吉娜伴随下闯入院内。马蒂斯送给蕾吉娜一根丝带，帮助农民领袖逃跑，并向接着赶来的追踪者承认是他放走了农民领袖。

第二场

追踪者向大主教指控马蒂斯的罪行，大主教却宽容了马蒂斯。

第三场

大主教的顾问卡皮托想让大主教改信基督教，然后与市民李丁厄的女儿乌尔苏拉结婚。乌尔苏拉不肯答应，因为她的心已属于马蒂斯；而马蒂斯决心参加农民起义。

第四场

农民们占领了王城，处死了伯爵，让伯爵夫人侍候他们开怀痛饮。

马蒂斯愤怒反对，被打倒在地。这时农民领袖和蕾吉娜来到，说服农民快去与逼近的联盟军作战。农民们遭到了毁灭性的打击。农民领袖倒下了。联盟军夺回了城市。由于伯爵夫人的说情，马蒂斯免于被捕。垂头丧气的马蒂斯带走了因死去父亲而绝望的蕾吉娜。

第五场

乌尔苏拉的纯洁心灵促使大主教宣布同意路德教徒的信仰自由，并想从今以后象隐士一样生活。

第六场

马蒂斯带着蕾吉娜来到一个地方，他以天使们奏乐的故事使蕾吉娜入睡。这时，出现了梦幻般的景象：马蒂斯觉得自己是圣安东尼，其它人物也各以新的形象出现：乌尔苏拉先是作为乞丐，然后是妓女，最后成了殉道者；皮卡托是学者；施瓦尔布是大元帅等等。大主教渐渐化为圣保罗的形象，他提醒艺术家应该作画，以遵从天职。

第七场

在艺术家的工作室里，由乌尔苏拉照料的蕾吉娜结束了她年青的生命。马蒂斯由于祭坛绘画的完成，也耗尽了他的生命力。他想在与世隔绝的安静中度过余生。他打开一只衣箱，把蕾吉娜临死前还给他的丝带藏在里面。

兴德米特写道："他（指马蒂斯）参加战争，站在反对贵族和教会的造反的农民一边而战斗，这样，他就站在反对他的主人阿尔布莱希特那一边了。他想象中的理想是美好的战斗与正义的胜利，但在这种理想和农民战争的险恶现实之间有着巨大的矛盾……在一个寓言式的场景里，他体验了圣安东尼的考验；在他受磨难的灵魂中所有良心的感觉都起来责问他、折磨他，并且要求他解释

他的行为。”①

有的评论家认为：“兴德米特是把马蒂斯作为一个在他的艺术的召唤和政治、经济、宗教对他的要求之间无法调和的一个普通的创造性艺术家来表现的。”②

交响曲《画家马蒂斯》有三个乐章，分别冠以马蒂斯祭坛作品中的三幅画的名称。作曲家说：“这首作品虽有三幅画作为根据，但决不是标题音乐。不过，我倒试图在听众中唤起恰与看画时相同的心理反应。”③

第一乐章：《天使的音乐会》，（原画：处于最近处的天使以左手持弓演奏大提琴的前身乐器。与之相对，有两个天使演奏类似小提琴那样的乐器。此外，还有一些小天使。）选自歌剧中的序曲，音乐材料同第六场（马蒂斯向蕾吉娜描述这幅绘画）。

第二乐章：《埋葬》（原画：人们围在被处极刑的救世主的周围。大家都很悲伤。）选自歌剧最后一首间奏曲（马蒂斯看护着即将结束生命的蕾吉娜）。

第三乐章：《圣安东尼的考验》。（原画：充满了各种各样的妖魔鬼怪。）选自歌剧第六场的音乐。结尾是铜管合奏的哈里路亚。

在这首作品的第一、三乐章里，作曲家分别引用了两首古老的教堂曲调。作曲家说：“古老的民歌、宗教改革时期的战争歌曲和格里哥里圣咏是马蒂斯音乐得以发展的基础。”④

---

① 罗西和乔特：《我们时代的音乐》，Crescendo 出版公司，1968年，第116—117页。

② 同上。

③ 日本《最新名曲解说全集》第8卷，第119页。

④ 唱片说明，Deutsche唱片公司，2530 246。

第四节 意大利

意大利是歌剧的故乡，歌剧传统深厚。20世纪初，在真实主义思潮影响下的歌剧创作仍然主宰着意大利的音乐生活。很多人认为音乐就是歌剧。当民族主义、印象主义等音乐运动波及欧洲其他各国时，意大利反响不大。在这种情况下，有些年青的作曲家企图打破这种局面。他们认为意大利歌剧地区性太强，内容偏狭，不能表现他们生活的时代。也有人尝试创作交响乐或室内乐，但只是模仿德国样式，没有形成一股力量。

1913年，在国外生活多年的布索尼(1866—1924)回到意大利，企图领导意大利新音乐，但发现困难重重，于是，不久就离开意大利，再也没有回来（第一次大战期间去瑞士，后定居德国)。最早向意大利传统音乐提出挑战的是未来主义。未来主义是1909年开始广泛流行于意大利的现代文艺思潮。它在文学、绘画领域影响更大。未来主义认为艺术应该反映现代机械文明，表现运动，描绘同时出现的事物。它在音乐领域的代表人物是卢索罗(Luigi Russolo, 1885—1947)。1913 年起，他用自己发明的噪音乐器举行音乐会，没有取得成功。另有一位作曲家佩罗西(Lorenzo Perosi, 1872—1956) 转向一直被人忽视的遗产——意大利文艺复兴时代的罗马天主教堂音乐，但是他的创作并没有很好地体现他的主张，因而也没有取得成功。如果说，卢索罗和佩罗西的活动都是孤立的现象，那么，真正使意大利音乐进入 20 世纪、并在其中起决定性作用的是所谓“80年代人”(或译“80年代出生的一代人”generazione dell' ottanta)，如卡塞拉、马利皮埃罗、皮采蒂、雷斯皮吉等。他们中的关键人物是卡塞拉。

卡塞拉(Alfredo Casella, 1883—1947)，13岁赴法国学习，

在那里呆了19年，于1915年回国。他的回国，对他本人，对意大利现代音乐事业都十分重要。到1917年，在他周围已团结起一批作曲家。他与他们一起组织了"意大利现代音乐协会"，举行音乐会，出版刊物。1923年，他参与发起"新音乐协会"，目的是"向世界开放"，要"把现代音乐艺术的最新表现和最近的研究成果"带给意大利。①1930—1934年，他又领导"威尼斯现代音乐节"，进一步推动现代音乐。

卡塞拉在创作上的理想是"要产生一种艺术，它不仅是意大利的，也是欧洲的"。他见多识广。在法国期间，曾跟福莱（Gabriel Fauré）学习，与拉威尔、埃乃斯库同学，旅欧时结识马勒、斯特拉文斯基等人。音乐界发生的几乎每一种重要的倾向，他都是坚定的拥护者。在他的作品中，可发现他先后受晚期浪漫主义、印象主义、民族主义、多调性、半音体系、斯特拉文斯基、勋伯格以及德彪西后期等种种影响。他吸收得很快，变换得也快。他总在尝试，总在寻找。他发现贝多芬式的主题展开的音乐进行，与意大利传统格格不入，尝试以后，放弃了；发现印象派音乐已经没有进一步发展的余地，尝试以后，放弃了；发现无调性音乐不是他创作的目标，尝试以后，放弃了。到了晚期，有的作品显示了向序列音乐发展的趋势，但仍看不出一个固定的目标。他写得很熟练，但缺乏个性。他总受别人影响，成了许许多多不同影响的牺牲品。

尽管如此，他的《意大利狂想曲》（1909）受阿尔贝尼斯影响，用了西西里和那不勒斯的民间旋律，还是很受欢迎，也是他最初的成名作。尤其是他在20、30年代写的新古典主义作品，不失为他作品中最有价值的部分，如《帕蒂塔》（1924—1925）、《罗马

① 《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》第9卷，第380页。

协奏曲》(1926)、《斯卡拉蒂风格曲》(1927)等。在这些作品中，他力图表现意大利古老器乐曲的清晰、率直和明快的特点，希望"回到我们先辈的真正的古典主义"。

"80年代人"中，马利皮埃罗(Gian Malipiero, 1882—1973)也许是最有独创性的，虽然他的影响不如卡塞拉。达拉皮科拉称他是"威尔弟死后意大利最重要的作曲家。"① 他曾负责编订《蒙特威尔弟全集》共16卷，这一成果也影响了他的作品风格。他采用巴洛克时期对位线条连续不断地相互作用的技法来代替德国交响乐中主题发展及再现的手法。后来，又参加编订《维瓦尔弟器乐曲全集》。

皮采蒂(Ildebrando Pizzetti, 1880—1968)创作的主要领域是歌剧。他的歌剧不同于传统的意大利歌剧，强调整体，音乐服从戏剧而不占支配地位。它没有通常的咏叹调，曲调很象朗诵，根据意大利语言的抑扬顿挫自然发展而来，很有表现力。如《弗拉·盖拉尔多》(1926)、《教堂里的谋杀》(1958)等。

雷斯皮吉(Ottorino Respighi, 1879—1936)与同时代人反浪漫主义的倾向背道而驰。他的音乐富有描绘性，把德彪西的印象主义与理查·斯特劳斯辉煌的管弦乐效果结合起来，有时还带有一些东方色彩。代表作有《罗马的喷泉》(1916)、《罗马的松树》(1924)、《罗马的节日》(1928)等。

1922年墨索里尼上台。在法西斯统治下，意大利音乐发展受到政治压力的影响，如禁演犹太人的作品等。与德国相比，意大利没有那么严密的审查制度。尽管如此，比起歌剧观众，新音乐的听众仍然较少。有些作曲家相信了法西斯的宣传，与法西斯政权采取合作的态度。卡塞拉创作的《荒芜的坦塔托》(1937)，颂扬

① 《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》第9卷，第380页。

墨索里尼 1936 年对埃塞俄比亚的吞并，就是其中一个突出的例子。

30、40年代出现的作曲家中，以达拉皮科拉(Luigi Dallapiccola,1904—1975)和佩特拉西(Goffredo Petrassi,生于 1904)最为著名。他们从卡塞拉等“80年代人”的创作经验中获益匪浅，并在很多作曲家转向十二音、序列音乐方面起了带头作用。第二次大战后的新一代重要作曲家有托格尼(Camillo Togni, 生于1922)、诺诺(Luigi Nono,生于1924)、马德纳(Bruno Maderna, 1920—1973)、贝里奥(Luciano Berio,生于1925)等。

第五节 法 国

1.简 况

本世纪初，印象主义在法国仍占主要地位。新古典主义的逐渐流行是第一次大战以后的事情。在本章开头，我们提到，拉威尔在1910年创作了《悼念库泊兰》，预示了新古典主义音乐的某些特征。他的后期作品如《包列罗舞曲》(1928)、《D大调左手钢琴协奏曲》(1930) 等，语言清晰、明确，很难说具有典型的印象主义风格。不过，总的说，他是与德彪西并列的另一位印象主义代表人物。他创作中的新古典主义成分是从他早期的印象主义发展、演变而来的。同时期，其他一些法国作曲家，以萨蒂和六人团为代表，却是直接、自觉地举起了反印象主义的旗帜，使法国音乐一定程度地汇入了新古典主义潮流。

萨蒂(Erik Satie, 1866—1925)是德彪西的同时代人和好友。他们两人有一点是相同的，力图使法国摆脱德国音乐的影响（印象派之前，瓦格纳是法国音乐界崇拜的对象)。但是萨蒂认为印象派音乐那种色彩绚丽、繁复、过于精细的语言不能代表未来音

乐的发展。他认为法国音乐应该朴实、简单、自然、明确、平凡。萨蒂的大部分作品在演出曲目中并不占有牢固的地位，可是他的创作思想影响了法国整整一代作曲家。可以说，是他领导了法国音乐离开印象主义，推动了第一次大战后法国音乐新风格的形成。

他早期的几首钢琴曲就体现了他的思想，如《萨拉班德舞曲》(1887)、《伊姆诺佩迪》(Gymnopedies, 1888)、《诺西昂诺舞曲》(Gnossennes, 1890)等。这些作品没有宏大的气势，没有过分的伤感，没有虚饰、多余的东西，清淡、简洁、干干净净、直接了当。但是，当时的萨蒂默默无闻，很少有人知道他的作品。他的成名是在本世纪20年代，他已过了50岁。这是与当时人们的心态有关的。经历了第一次世界大战的残酷现实，人们对音乐有了不同的感受和要求。印象主义的幻景，浪漫主义的神话，都显得浮夸、造作，不合时宜。人们需要一种冷静的、实在的语言。在法国，最有力地起来表达这种见解的是诗人、剧作家和评论家科克托(Jean Cocteau, 1889—1963)。他在1918年发表的一本小册子《公鸡与丑角》中，抨击印象派音乐："够了，这些云彩、海浪、金鱼缸、仙女和夜晚的芳香，我们需要的是地上的音乐，一种日常的音乐。"① 他也反对瓦格纳等人的浪漫主义音乐，认为"一切不得不捧着脑袋去听的音乐是值得怀疑的"。他几乎反对所有当时著名的作曲家，而唯独推崇萨蒂。他认为萨蒂使音乐"回到纯朴"，从印象派的桎梏下解放出来。他到处介绍萨蒂，特别是通过他编剧、萨蒂作曲的舞剧《炫技表演》(Parade, 1917)的演出，产生很大社会影响。

《炫技表演》由佳吉列夫的舞蹈团演出，它描写在一个集市

---

① 史涅尔松：《20世纪法国音乐》 莫斯科音乐出版社，1964年，第126页。

上，巡回马戏团为了招徕观众，于开演前在帐篷外面非正式地表演几个节目片断的情景。它所使用的音乐普普通通，是大街上随时可听到的：游乐场、马戏团、美国黑人乐队等的通俗曲调。这符合作者们的美学要求，音乐就象日常生活一样简单、朴实（因此，萨蒂的音乐有时被称作"日常音乐"，everyday music）。在《炫技表演》的总谱中，萨蒂还要求使用打字机、警报器等噪音效果，这在当时也是令人吃惊的做法。

1920年，萨蒂与米约合作的《家具音乐》(Musique d'ameublement)同样表现了他对音乐的作用和音乐欣赏习惯的反传统的观点。①作品为一个美术馆开幕而写。据介绍，它要求观众"当音乐演奏时，不要理会它，该干什么就干什么，就象这音乐不存在一样"。这时的音乐"如同一次私人谈话，一张画，一把你可坐可不坐的椅子。"②

总之，通过萨蒂的创作和科克托的宣传，萨蒂吸引了很多青年人。他们敬仰萨蒂，把他当作自己的榜样、前辈和顾问。这些青年人大部分是巴黎音乐学院的学生，常常在一起举行音乐会。

1920年1月，法国记者科莱(Henry Collet)在《喜剧》杂志发表一篇文章，标题是《俄国五人团、法国六人团和萨蒂》，评论青年人的音乐会，并把他们的六名作曲家与俄国五人团作了类比，这就是"六人团"这个名称的由来。这六位作曲家是奥涅格(Arthur Honegger，1892—1955)、米约(Darius Milhaud，1892—1974)、普朗克(Francis Poulenc，1899—1963)、奥里克(Georges Auric，

---

① 过去人们听音乐时，常要求聚精会神。瓦格纳为演出他的歌剧，还要求建造特别的剧院。《家具音乐》相反。它实际上是后来的环境音乐(environmental music或称背景音乐background music)的先驱。

② 迈尔：《埃里克·萨蒂》，伦敦，1948年。转引自汉森：《20世纪音乐概论》，波士顿 Allyn & Bacon 公司，1971年版，第114页。

生于 1899)、杜列(Louis Durey, 1888—1979)和泰费尔(Germaine Tailleferre, 生于 1892)。当年，除杜列32岁外，其他都是二十几岁。

六人团成员们的结合，有共同的思想基础：不同程度地反对印象主义，要求法国音乐走上新路：明快、活泼、机智、简朴。但是，这种思想基础并不牢固。随着时间的推移，各人的艺术趣味、才能、气质越来越不同，两三年后，很少再在一起活动。米约后来写道："评论家科莱选了六个名字，完全是他自己选的，这是因为我们彼此认识，是很好的伙伴，并且我们的名字都出现在同一张节目单上。科莱既没有考虑到我们完全不同的性格，也没有考虑到我们在创作上不同的气质。奥里克和普朗克对科克托的思想很有兴趣，奥涅格是德国式的浪漫主义者，我呢？是属于地中海沿岸地区的抒情主义的……科莱的文章有那么广泛的影响，六人团的名称就此形成……情况既然这样，我们也就决定演出音乐会，叫六人团音乐会"。①

六人团除了举行音乐会外，还集体创作过两首作品：《六人钢琴曲集》(1920)和舞剧《埃菲尔铁塔的婚礼》(1921，杜列没有参加创作)。1921 年，杜列最先离开六人团，去了南方，后来主要从事音乐社会活动。1938 年起，任法国进步音乐家团体"人民音乐同盟"总书记(米约和奥涅格都是成员)。1949 年，他曾用毛泽东诗词创作《长征》大合唱。奥里克不久转向电影音乐创作(如《巴黎圣母院》等)，并任巴黎歌剧院院长。泰费尔是六人团中唯一的女作曲家。她的《小提琴奏鸣曲》(1924)很受欢迎。1942 年结婚后，很少产生有影响的作品。所以，六人团实际上成了三人团，即奥涅格、米约和普朗克。普朗克的音乐最接近萨蒂的风格，最鲜明

① 米约：《没有音乐的音符》巴黎，1949年。转引自史涅尔松：《20世纪法国音乐》，第191—192页。

地体现了科克托的思想，清新、明朗，带点诙谐。其中，尤以声乐作品最为著名，如合唱《G大调弥撒曲》(1937)、《圣母悼歌》(1951)、歌剧《加尔默罗会修女们的对话》(1953—1955)等。奥涅格和米约，我们将在下面介绍。

总的来说，六人团的创作不完全是新古典主义，新古典主义在他们的创作中只得到了局部的反映，因为他们很少引用古典作曲家的素材和复兴古典曲式，但就其风格的清晰，明快、纯朴来看，他们与新古典主义又是一致的。由于当时的巴黎是西方各国青年音乐家响往的中心，斯特拉文斯基自1920年回到法国后成了新古典主义的旗手，因此，六人团的创作，也大大地加强了新古典主义这一流派的力量。

成立团体、小组或学派是法国音乐生活的一个传统现象。六人团以后，还需要提及两个组织。一个是“阿格伊学派”(Ecole d'Arcueil)，是四个年青人于1923年在米约推动下建立的。阿格伊，巴黎南郊的一个城镇，是萨蒂晚年的住地。这个团体用它来命名只是为了表示对萨蒂的敬意，同时，也在创作上追随萨蒂，使用简洁的语言和手法，表现音乐内容，没有更多或更具体的目的。四人中最主要的是作曲家索盖(Henri Sauguet，生于1901)其他三人是克利凯-普勒耶尔(Cliquet-pleyel)、德索米埃勒(Roger Desormiere)和雅科布(Mex Jacob)。

另一个团体是1936年成立的“青年法兰西”(La Jeune France)，也是四个人。它的起因是共同反对当时成立的一个倾向于抽象派的名为“三全音”(Triton)的室内乐协会。他们的目的既不是着眼于技术研究，也不是在美学上进行探索，而是强调人在音乐中的“使命和天职”，要“传播一种具有被真诚、慷慨和艺术家良心所推动的力量的活生生的音乐。”① 由于战争的爆发，这个组

① 尤恩：《20世纪音乐世界》，1968年，第492页。

织存在时间不长。实际上，四个人的创作风格很不一样，主要成员是梅西安(Oliver Messiaen，生于1908)和勒絮尔(Daniel Lesur，生于1908)。梅西安，由于他出众的才能、学识和独创性，战后，不仅在法国，也在欧洲成为最著名的作曲家之一，他在巴黎和达姆斯塔特的讲学吸引了很多年青一代的作曲家。我们将在本书第二部分介绍他。勒絮尔的作品与梅西安不同，具有更多的法兰西的特点。他从不尝试无调性，也不致力于作曲理论上的探讨，而牢牢依靠古典、浪漫、印象主义等传统进行创作。他认为对于一个作曲家来说，只有一件事是最重要的，那就是音乐应该包含很多的音乐。他的代表作有大合唱《雅歌中的雅歌》(Le cantique des cantiques，1953)、钢琴与乐队《变奏曲》(1943)等。青年法兰西的另外两名成员是约里维(Andre Jolivet，1905—1974)和博德里埃尔(Yves Baudrier)。

青年法兰西以及他们以后的法国作曲家的作品，风格更加多样，艺术上也有创新，但就思想性方面，总的来说不如六人团。作品思想意义的减弱，不仅是法国，也是西方现代音乐发展的一个普遍现象。重要作曲家有兰多夫斯基(Marcel Landowski，生于1915)、杜弟埃(Henri Dutilleux，生于1916)、尼格(Serge Nigg，生于1924)、布列兹(Pierre Boulez，生于1925)等。

2.奥涅格

1892年生于法国勒阿弗尔。

(1)创作特点

奥涅格虽是六人团的成员，但实际上对科克托和萨蒂的思想并不那么信奉，他对他们所偏爱的诸如游乐场、马戏团和美国黑人乐队音乐也没有特别的兴趣(而科克托认为这三种音乐是象生活一样养育着作曲家的)。奥涅格自始至终没有割断与欧洲浪漫主义音乐的联系，他的志趣仍在于创作严肃的交响乐和室内乐。

奥涅格原籍瑞士(第一次世界大战时曾回瑞士服役)。在苏黎世音乐学院学习时，他接受的是德国人的音乐教育，受巴赫、贝多芬直到瓦格纳音乐影响极深。他称巴赫为“伟大的榜样”，在作品中经常采用巴赫式的复调音乐进行。后来，他虽然又到巴黎音乐学院学习，受印象派音乐影响，但总的来说，他的音乐更带有德国特点，比较雄浑、热情，充满动力感，而较少法国音乐那种清澈、机智的情趣(《钢琴小协奏曲》，1924，是表明他具有法国倾向的极少数作品之一)。特别是把他与六人团其他成员相比，可看得更清楚。他的音乐不如米约那么开朗、明快、活泼，更不象普朗克那么清新、高雅、轻快，但比他们两人都更深沉、深刻，更有激情。

奥涅格从不遵循任何美学信条，也不追求风格的纯粹。他只是把他自己的感受真挚地描绘下来，如他所说：“做一个诚实的人，写诚实的作品”。① 他广泛采用过去和同时代的各种手法，如多调性、四度叠置的和声、不协和的对位、各种复杂的节奏等等。他从格里戈里圣咏、爵士乐、十二音体系等许多完全不同样式的音乐中吸取他所需要的养料。他说：“我的愿望和志向是创作这样一种音乐：它是广大听众能够理解的，但是，为了使音乐爱好者感兴趣，它又是尽可能摆脱陈词滥调的”。②

在西方现代音乐中，很难说他属于那一派。有时，他音乐中的不协和音响可与勋伯格的新维也纳乐派相比，但是，他没有自成体系或开创某种风格，不象巴托克、斯特拉文斯基或勋伯格。在20世纪，有这样一批作曲家，他们利用现成的手法，有传统的，也有现代的，写了些很有价值的作品，反映了他们那个时代。在

① 奥涅格歌剧《安提戈涅》前言。转引自《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》，第8卷，第679页。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，1961年，第228页。

这当中，必然会对某些手法有所发展，有所丰富。这就是他们对20世纪音乐的贡献。奥涅格就是其中杰出的一位。

（2）重要作品

奥涅格创作了各种体裁的作品约200部。其中，如管弦乐曲《太平洋231号》(1923)模仿火车头从起动、奔驰到停下来的全过程，哄动一时，几乎演遍了欧美各国舞台，成了未来主义追求新时代的"运动感"和"速度感"在音乐创作中的一个著名例证。它使用不协和和声，快速变换的节拍、节奏，但又没放弃抒情性。

清唱剧《火刑堆上的贞德》(1935)，被认为是"他一生中最美丽的作品"，用了圣咏、舞曲、民歌和奥涅格自己的富有浪漫主义激情的音乐语言。在声乐部分，不仅有唱，还有说、喊、耳语、哼唱等各种现代声乐手法。为了更好地表现法国女民族英雄，作曲家说他在作品中追求的是"纯朴、直接"，而"唾弃技术的炫耀"。

《第三交响曲》(1946)很有新意。特别是第一乐章，充满了不协和的音响。这种不协和既不同于艾夫斯的（为了表现日常生活），也不同于勋伯格的（为了刻画怪诞、夸张的形象），而是更明确地体现了现代生活条件下的人的心理状态。作曲家说："我想在这部作品中，以象征表现现代人类对野蛮、愚昧、苦难、机械、官僚的洪潮的反抗。近几年来，这些一直冲击着我们"。①

他的重要作品还有成名作《大卫王》(清唱剧，1921)、《第二交响曲》(1941)、《第五交响曲》(1950)等。此外，他还发表了一本小册子《我是一个作曲家》(1951)，记载了他对人生、对社会的感触。

---

① 唱片说明，Deutsche唱片公司，2530 068。

作品选介:《火刑堆上的贞德》

(Jeanne dáre au bûcher)

清唱剧《火刑堆上的贞德》(1935)共十一场,由克洛岱尔(Paul Claudel)作词,于1939年首演。第二次世界大战期间,曾在法国未被占领的四十几个城镇演出,很受群众欢迎。

贞德(约1412—1431),法国著名女民族英雄。英法百年战争末期,英军占领法国北部和巴黎。1428年,英军围攻通往南方的门户奥尔良城,形势危急。不满二十岁的农家姑娘贞德受命率军前往解救。她奋勇当先,使部队士气大振,击退英军围攻,被称颂为"奥尔良姑娘"。接着,她又率军收复了许多北方城市,并使法国国王査理七世于1429年得以举行加冕礼。

可是,封建贵族害怕她的影响太大,会引起人民运动高涨。1430年在一次战斗中,贞德被人出卖,在贡比涅要塞附近被俘。查理七世这时却坐视不救。贞德在英军中被囚一年,受尽迫害,始终不屈。英军把她交给教会,她被诬为"女巫",于1431年在卢昂广场处以火刑。清唱剧各场歌词大意如下:

序

黑暗笼罩着法国,有一个姑娘叫贞德。

第一场 来自天国的声音

静静的晚上,可以听到狗叫的声音以及某种类似呜咽的声音。一个清晰的声音喊道:"贞德,贞德,贞德!"

第二场 书

多米尼克教派的创始人多米尼克(1170—1221)同贞德之间的对话。

他带给她一本记录她生平的书，向她解释她被判处死刑的这场审判的性质。

第三场　从地上发出的声音

盲从的群众发出憎恨的喊叫，要求处死异教徒贞德。神父们(男低音)诅咒她。她被决定处死在火刑堆上。多米尼克告诉贞德："裁决你的不是神父，不是人，而是野兽。"

第四场　交给了野兽的贞德

吹奏乐宣告法庭人员的到达。

法庭主席由选举产生，在老虎、狐狸和大蛇拒绝担任以后，猪成了主席。审判员由两只羊担任，书记由一头蠢驴担任。在一阵魔鬼似的笑声以后，出现了怪诞、讽刺的合唱。

第五场　火刑堆上的贞德

描写贞德在黑夜中的孤独。多米尼克向贞德解释，这一切都是由一场纸牌游戏所操纵的。

第六场　纸牌游戏中的国王或新发现

纸牌游戏被用来比喻肮脏的政治阴谋。参加游戏的四个国王是英国国王，法国国王、布尔戈尼公爵和死神；四个王后是愚蠢、浮夸、贪婪和淫荡；还有四个贾克(即狗腿子，其中包括在贡比涅放下城门吊闸不让贞德撤入城内的家伙)。游戏的赌注就是贞德的生命。最后，可以听到远处贞德被宣判死刑的忧郁的声音。

第七场　凯瑟琳和玛格丽特

她们两人是贞德出生地的象征。她们激励贞德与英军作战，要求她护送法国国王。贞德接受了使命，出现了雄壮的进行曲。

第八场　国王向兰斯出发

（兰斯位于法国北部，原被英军所占。兰斯大教堂是法国国王查理七世举行加冕礼的地方。）人民唱歌跳舞，庆祝国王的到达，庆祝法国南北双方重新统一。

第九场　贞德的剑

根据洛林（贞德的故乡）一首儿童歌曲《特里马佐》写成。贞德向多米尼克解释，她如何从小在洛林受到教育，从那里取得力量和信念。贞德再一次听到凯瑟琳和玛格丽特赞许她的话，称她是"上帝的女儿"而不是"女巫"。贞德以她坚定的信念："最强大的是希望"，"最强大的是快乐"，"最强大的是上帝"，来回答预告她死亡的丧钟。

第十场　《特里马佐》

贞德再次以不连贯的声音，唱出她幼时所喜爱的这首儿童歌曲。

第十一场　贞德的火刑

贞德面对着火焰和痛苦。她拒绝了神父的劝降。她说使她不能签字的不是捆住双手的铁链，而是爱。合唱和乐队赞美贞德姑娘。作品最后以抒情的合唱结束："对于一个把他的生命献给了他所爱的那些人的人，是没有人会比他得到更多的爱的。"

3.米　约

1892年生于法国埃克斯昂普罗旺斯，是本世纪最勤奋的作曲家之一。不象有的作曲家写一首作品如同经历一场生死博斗，米约写得既快又多。他的作品编号到441，是20世纪少有的。当然，他在世的时间也长，经历过两次世界大战。但是，不管生活环境和方式有多么大的变化，他从不停笔。晚年因患关节炎而瘫痪，坐在轮椅上，仍不倦地创作。

在六人团中，他的作品一定程度地体现了科克托和萨蒂的思想，也就是说，虽然他不象奥涅格那么有激情，同浪漫主义保持更多联系，但比奥涅格开朗、活泼、明快；同时，他又不象普朗克那么典型地体现六人团的创作思想，那么简朴、典雅、浅显。简单地说，如果一边是奥涅格的浪漫主义，另一边是普朗克的不那么典型的新古典主义，那么，米约就在他们两人中间。

事实上，他的风格也是很多样化的，并没有固定的发展线索。他说："我根本讨厌参与美学信条的宣言。我认为这是对艺术家想象的一种负担，一种无理的限制。艺术家必须为每部新作品找到不同的、常常是相对立的表现手法"。① 尽管如此，他的基本倾向是抒情性的。他很善于把他的生活体验转化成音乐，经常是受到什么启发，就写什么。例如：他是法国东南部普罗旺斯人，热爱家乡，幼时无忧无虑的生活给他留下了难忘的印象，为此写了管弦乐《普罗旺斯组曲》(1937)；第一次大战时，随克洛岱尔（法国诗人、外交官，1894—1899 年曾来我国任福州领事，会中文）出任巴西公使秘书，南美的气氛和民族音乐给他灵感，写了钢琴组曲《巴西回忆》(1921)和管弦乐《屋顶上的牛》(1929)；他到过美国纽约哈莱姆黑人区，被那里的爵士乐所吸引，用爵士语言写了舞剧《世界的创造》(1923)；因巴黎沦陷，他于 1940 年来到美国，为怀念被法西斯占领下的祖国，写了充满乡土气息的吹奏乐《法兰西组曲》(1944)等。

他一生的作品不易划分阶段，前后期没有明显区别。当他开始创作时，德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格等人已经成名，已有很多现成的新手法。他与奥涅格一样，从不固守某一流派。在他广泛采用的各种手法中，最突出的是多调性。多调性是形成他的

① 米约：《没有音乐的音符》(Notes sans musique)第 82 页。

风格的最大特点。虽然他不是最早使用多调性的，但他是第一个对多调性进行系统研究并始终不断地采用、从而发展和丰富了这一手法的作曲家。他说："多调性和弦的声音使我的耳朵感到满意。当一个多调性的和弦柔和的时候，它比正常的和弦更为细致地奇妙；当它强的时候，又比正常的和弦更加有力"。①

但是，米约使用多调性，按他所说，"只是衬托自然音阶的旋律。"主次是清楚的。他说："重要的是旋律，这是不可缺少的因素。它应该是人们走在大街上容易记得起来，用鼻子哼得出来，和用口哨吹得出来。没有这种基本的因素，世界上所有的技巧都将失去意义。"② 在乐队织体中，他通过不同乐器的音色和不同的力度，把多调性的各个层次区别开来，突出主旋律。因此，尽管使用多调性，仍能保持他的音乐的一贯的抒情性。

米约的主要作品除已提及者外，还有戏剧配乐《祭酒人》(1915)、歌剧《哥伦布》(1928)、两架钢琴曲《丑角》(1937)、《第四交响曲》等。

作品选介：《屋顶上的牛》(1919)
(Le Boeuf Sur Le Toit)

独幕音乐哑剧(或音乐闹剧)，又名《闲暇酒吧》(The Nothing doing Bar)，1920年首演。

第一次世界大战期间，米约曾去巴西两年，回到巴黎后，作成此曲。乐曲使用了探戈、马克西克斯(Maxixe)、桑巴以及南美流行曲调。它的标题《层顶上的牛》也来自一首巴西歌曲。这首作品原来可能是作曲家为卓别林的电影而写的配乐。当科克托听了

① 格劳特：《西方音乐史》(Donald Grout: A History of Music)，诺顿出版公司，1980年，第702页。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，1961年，第220页。

这首作品在钢琴上的演奏后，建议把它写成一部哑剧，并由他编剧。作品的音乐尽管是巴西风味的，但作为哑剧，它的发生地点、剧中人物以及反映的生活等等，显然与美国有着更密切的联系。

剧　情

酒吧间里，挤满了各式各样的奇怪人物（所有角色须戴三倍大的假面具）：一个大块头黑人拳击师，他衔着一根大雪茄；一个黑人矮子；一个俗气的赌注登记员；一个戴纸发的女人；另一个穿着大红的、时髦晚礼服的女人。他们正在玩着掷骰子游戏。时髦女人把矮子背到附近的弹子房。拳击师挖空心思在吸引另一个女人，但被登记员打昏。这时传来了警笛声，大家惊慌起来，因为警察是来巡查禁酒的。酒吧侍者收拾酒具，挂出牌子："本店仅售牛奶"。警察进门，到处闻味，品尝牛奶，最后参加跳舞。突然，大吊扇从房顶上掉下来，切掉了警察的头颅。但是顾客们都装作若无其事。矮子唱一首浪漫曲；酒吧侍者将警察的头交给时髦女人，时髦女人围着它跳起舞来。然后，大家纷纷离去，包括黑人拳击师，他已经恢复知觉。可是，当矮子拒绝付帐时，侍者就把头颅按回到警察身上，警察复活了。警察接过了矮子的帐单，这张帐单足有两尺长。

第三章

表现主义音乐

第一节　概　述

表现主义是第一次世界大战前夕流行在德奥的一个现代流派。它最先出现在绘画、诗歌领域，然后扩展到音乐领域。

表现主义常常与印象主义相对立而言。简单地说，如果印象主义是把人们对外界的印象描绘下来，那么，表现主义就是把人们内心的体验表现出来。印象主义描绘的对象主要是大自然、日常生活中的情景，以及它们周围的色彩、光线和气氛。表现主义抓住的却是人的内心的、灵魂深处的感觉和情绪。它强调的不是客观物体的外貌；而是艺术家自我的感受和体验。表现主义者说："我们的心灵才是世界的真正反映"。① 勋伯格说："作曲家力求达到的唯一的、最大的目标就是表现他自己"。② 他们往往用自己主观对现实的解释来代替真正的现实，把主观感受同反映现实对立起来。

表现主义的产生，有其深刻的社会原因。20世纪初，德国不仅同其他帝国主义国家之间的矛盾日趋尖锐，而且在国内加紧压榨劳动人民，镇压工人运动，促使社会矛盾加剧。一部分知识分子感受到了社会的动荡不安，目睹种种黑暗、腐败的现象，感到

① 转引自邵大箴：《西方现代美术流派简介》，《世界美术》1979年，第1期。

② 罗西和乔特：《我们时代的音乐》，1969年，第28页。

强烈不满。但是，他们看不到出路，不知怎样来变革现实，从而陷入悲观、绝望、孤独的境地。他们认为世界性灾难就要来临，人类已经没有希望。他们只相信自己，只相信自己的感受和情绪，认为唯有自己的感觉和情绪才是真实、可靠的。卢那察尔斯基说："表现主义是可怕的社会绝望的产物"。①

表现主义艺术家就是在这样一种社会条件下，把他们对世界所感到的内心的苦闷、孤独、恐惧、绝望、悲痛等情绪，用极端主观的方式表现出来。他们作品中的主人公经常是小人物，这些小人物因饱受折磨和压抑，而呈现出一种畸形、反常、病态或怪诞的形象。

总的来说，表现主义不象抽象派艺术那样完全抛弃客观世界的具体形象和内容，有一定的生活依据；但是，与传统的现实主义艺术又有不同，与我们日常所认识的客观现象有相当距离，那就是被夸张、被变形。这种夸张和变形常常不吻合一般人对艺术作品的审美习惯。表现主义艺术否认传统的有关艺术中美的观念。他们认为夸张、变形是真实的，是世界的真实反映；不夸张、不变形是虚假的，不真实的，因而也是没有价值的。勋伯格认为，美和真实是两个不可能结合的极端。既然现实是那么黑暗、可怕，反映现实的艺术也就不可能那么美好。

音乐上表现主义的代表人物是勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874—1951)和他的学生贝尔格(Alban Berg, 1885—1935)，以及部分地反映在勋伯格的另一个学生威伯恩(Anton Webern, 1883—1945)的作品中。其次，表现主义特征在克舍涅克、兴德米特、巴托克、奥涅格的某些作品中也有所体现。

勋伯格受表现主义画家康定斯基(Wassily Kandinsky,

① 《世界艺术与美学》第2辑，文化艺术出版社，第24页。

1866—1944)影响颇深。他本人也是一位画家，曾于1910年举行画展。他把表现主义的美学思想移植到音乐领域，并且影响了其他作曲家。在他的独唱套曲《月迷彼埃罗》(1912)中，主人公彼埃罗是一个精神错乱者，他孤独、痛苦，对生活失去信心。套曲共21首歌曲，没有连贯的情节，充满了荒诞的胡思乱想。独唱剧《期待》(1909)描写一名女子怀着痛苦、妒恨、怀念等情绪，到森林里去寻找遗弃她的情人，结果发现的却是一具尸体。贝尔格的歌剧《沃采克》(1914—1921)达到了表现主义音乐的最高成就。歌剧表现"小人物"的悲惨命运，揭露社会的黑暗和不公道。沃采克是一个下层士兵，为了养活情人玛丽和他们的私生子，不得不充当军医的试验品，以换取每天三个硬币；但玛丽却与鼓乐队长私通。沃采克感到十分痛苦，最后杀死玛丽，自己也投湖自尽。在贝尔格的另一部歌剧《露露》(未完成)中，主人公露露先后与几个男人同居，最后沦为娼妓，被一名嫖客杀死。从这些剧情中可以看出：社会混乱，道德败坏，人与人之间的关系可怕。主人公常常被遗弃、被凌辱、被杀害，处于一种痛苦、孤独、绝望、恐惧等反常的精神状态中。

表现主义音乐与过去的音乐有着继承关系，根子就在晚期浪漫主义的高度戏剧性的作品之中，如理查·斯特劳斯的独幕歌剧《莎乐美》(1905)、《艾莱克特拉》(1909)、瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》(1865)等。在这些作品中，无论是对强烈、紧张的情绪的描绘，对悲痛、绝望的心理的刻画，还是对奇特、恐怖的形象的塑造，都已经在一定程度上预示了表现主义的特征。从表现形式来看，表现主义音乐比某些晚期浪漫主义音乐更加怪诞、不协和、带刺激性，尤其表现在音乐语言从半音化走向无调性。举瓦格纳的《特里斯坦》为例：在序曲中，为了表现忧郁、渴望而又不能得到满足的情绪和气氛，用了大量的半音进行，从一个不

协和和弦解决到另一个不协和和弦，不断地转调，达到了有调性范围内调性不稳定的极限。勋伯格往前走了一步。在他的作品中调性没有了。他取消了能够确立调性的七个自然音与五个变化音之间的区别。十二个音级都很重要，没有一个音取得中心音的地位。这就是无调性。因此，无调性最能说明表现主义的音乐特征，它成了表现主义音乐基本的、不可缺少的表现形式。

表现主义音乐形式的其他特点还有：零碎的、急剧跳动的旋律进行；从一个极端到另一个极端的力度变化；尖锐的不协和和弦；不对称的节拍；不清晰的结构等。这些表现形式上的特点是与表现紧张、恐惧、绝望等富有刺激性的内容相适应的。总之，它缺少浪漫主义的抒情，缺少古典主义的逻辑力量，缺少印象主义的精美音响，显得怪诞、不协和、不悦耳。

过去，我们受一种流行的观点的影响，认为表现主义是"一种颓废的资产阶级流派"，①因而对它不作具体分析，这是不对的。另一方面，如果看不到它是西方特定社会条件下的产物，以为可以不加区别地随意搬用它的音乐表现手段，也是不恰当的。

艾斯勒认为，勋伯格音乐的基本内容就是"恐惧"。他说："在人类发明轰炸机之前，他（勋伯格）已经把躲在防空洞里的人们的情感表达出来了；他经常使听众了解到，这个世界并不美丽"。②勋伯格自己说："艺术是那些自身体验到人类命运的人的困苦的呼喊"。特别是有些作品表现了普通人民的不幸遭遇，一定程度地揭

---

① 《苏联音乐百科》旧版认为："表现主义是帝国主义时代资产阶级文学艺术中颓废的形式主义流派"，对表现主义采取全盘否定的态度。在新版（1976年）中，已作了很大修正，认为"表现主义是艺术家与周围社会现实严重不协调的表现"，同时，也指出了它的局限性。

② 艾斯勒：《阿诺尔德·勋伯格》，姚锦新译，《外国音乐参考资料》1980年第1期。

露了现存社会的问题，不能说没有任何价值。在《沃采克》第三幕第四、五场之间有一段间奏曲，出现在沃采克投湖自尽之后，充满了对被侮辱、被损害一方的同情和激愤，表明了作曲家的进步立场。

但是，有的无调性音乐，特别是纯器乐作品，听了以后使人感到不知所云。应该说，这也是自从表现主义产生以来半个世纪以上的音乐实践所证明了的。这样的作品过分强调作者的主观感受，不易找到它与现实生活的联系，引不起联想；而且远离群众的欣赏习惯。勋伯格在世时，他和他的学生举行音乐会时，经常遭到观众反对。① 今天的情况有所改善，但是“知音”仍然太少。伯恩斯坦评论《月迷彼埃罗》说：“这些歌永远使我感动，但也使我有点恶心。连唱带讲，还加上呻吟。在这些歌曲的有些地方，我真想跑去打开窗子，呼吸一下健康而清洁的空气。但这也就是它的成功之处”。② 另一位评论家却说：“如果这是音乐，求求上帝，别让我下次再听它了”。③

第二节 奥地利

1、简况

奥地利音乐以往很难与德国音乐相区别。18世纪末的维也纳乐派，也作为整个德意志民族的音乐代表而出现。后来的维也纳

---

① 1909年，演出勋伯格《五首管弦乐小品》时，听众席上发出一阵阵嘲笑声和嘘叫声。一位评论家事后写道：“为什么听众的耳朵要受这种杂七杂八的声音和没完没了的不协和的折磨呢”？1913年，勋伯格指挥他和贝尔格、威伯恩的作品音乐会时，中途也是闹得不可开交，最后不得不请警察来维持秩序。

② 伯恩斯坦(Leonard Bernstein)：《音乐欣赏》，纽约，1980年，第203页。

③ 尤恩：《20世纪音乐世界》，第689页。

圆舞曲、轻歌剧、交响乐等，具有奥地利特点，但仍与德国比较接近。到了20世纪，一方面，这种情况仍然继续，表现在晚期浪漫主义的创作中；另一方面，开始有所变化，表现在新维也纳乐派（或称第二个维也纳乐派）的创作中。但是，德奥两国音乐的真正独立发展是在1945年以后。

马勒和理查·斯特劳斯对奥地利音乐生活有着巨大影响。马勒逝世于1911年，理查·斯特劳斯逝世于1949年。到了本世纪，他们仍有重要作品问世，如马勒的《千人交响曲》(1907)、《大地之歌》(1908)，理查·斯特劳斯的歌剧《莎乐美》(1905)、《艾莱克特拉》(1909)等。特别是理查·斯特劳斯，1906年起，与维也纳爱乐乐团来往密切；1919—1924年期间任维也纳国家歌剧院指导；长期与奥地利作家霍夫曼斯塔尔(Hugo Hofmannsthal)合作创作歌剧；1947年，终于加入奥地利国籍。他的晚年不受周围新潮影响，固守传统风格，成为浪漫主义最后一位大作曲家。

新维也纳乐派通常是指勋伯格、贝尔格和威伯恩三人。本世纪初，由于他们采用无调性、尤其是后来又采用十二音音乐语言进行创作，使音乐发生激烈变化，引起音乐界很大争论。拥护十二音体系的人认为它开辟了一条未来音乐发展的道路，反对它的人认为这是一种形式主义游戏，把音乐引入歧途。确实，很多作曲家之所以拒绝它，是因为如果采用了十二音方法，其他许多音乐规则和手法就得抛弃；而且，一般来说，它很难与民间或流行的音乐素材相结合。很多群众也不喜欢它，因为它没有调性，很不协和；它用人为的方法排列组合，过于机械，缺乏感情。但不管怎么说，它的影响仍然是巨大的。它打开了如何使用、组合十二个音级的新的途径，带来了音乐表现的新的可能性。更不要说，由于它对传统音乐的突破，引起了后来一系列各式各样的新音乐的出现。

其实，勋伯格并不是创立十二音作曲法唯一的作曲家。同时代奥地利另一位作曲家豪厄(Josef Hauer,1883—1959)比勋伯格稍早一些时候就有意识地用十二音作曲，但他没有象勋伯格那样把十二个音组成一个不变的序列，并且用对位、卡农等手法来发展十二个音。因此，艺术上价值不大，影响也较小。①

20年代末，采用勋伯格新方法作曲的人数不断增加，如韦勒斯(Egon Wellese,1885—1974)、阿波斯特尔(Hans Apostel, 1901—1972)、耶利内克(Hanns Jelinek,1901—1969)等。有时，他们也被称作新维也纳乐派的成员。如果不是那么严格的话，这个乐派还可包括克舍涅克(Ernst Krenek,生于1900)。克舍涅克采用爵士语言创作的歌剧《庄尼出场演奏》(Jonny spielt auf, 1927)在20年代末引起哄动，被译成18种语言在一百多个城市演出。后来，他对十二音发生兴趣，用十二音方法写了歌剧《查理五世》(1930—1933)等②。

同时期，有一位理论家申克尔(Heinrich Schenker,1868—1935)，通过他的私人教学和理论著作，提出了音乐分析的一种新体系，在国内外(特别在美国)有很大影响。

1938—1945年，奥地利失去独立。德国法西斯吞并奥地利后，奥地利的音乐活动变得异常萧条。第二次世界大战后，著名的作曲家有策拉(Friedrich Cerha,生于1926)、利盖蒂(Gyorgy Ligeti，生于1923)、豪本斯托克-拉马蒂(Roman Haubenstock-

---

① 1917年，豪厄在维也纳首次与勋伯格相遇，勋伯格也曾指挥演出过他的作品。但后来两人关系不好，豪厄认为他应该是十二音之父。

② 《查理五世》的排练因政治内容原因于1934年停止，直到1938年才在布拉格首次上演。克舍涅克本人于1938年(德军入侵奥地利的同一年)去了美国，1945年入美国籍。

Ramati，生于1919）以及歌剧作曲家艾内姆（Gottfried Einem，生于1918）等。

2、勋伯格

1874年生于维也纳，20世纪最有影响的作曲家之一。同时，他也是一位教师和理论家。通过这三方面的活动，以他为中心，形成了一个真正的学派，这在20世纪是少有的现象。

（1）生　平

八岁学习小提琴。因家境贫困，父亲早亡，16岁时不得不停学去银行当一名小职员，以维持家计，同时，自学作曲和大提琴。20岁时，跟比他大两岁的作曲家曾林斯基（Alexander Zemlinsky，1872—1942）学习了几个月的对位。这是他得到的唯一的音乐教育课程。

1901年（27岁）去柏林，在一所剧院任乐队指挥。两年后回维也纳，从事教学。贝尔格和威伯恩就是在这时成为他的学生的。勋伯格精通古典音乐，他的教学内容完全是传统的。与一般人想象的相反，他从不教授“现代音乐”。即便在他后来发明十二音体系以后，他也严格要求学生按调性风格进行写作。他的学生们对他很尊敬。但是，作为作曲家，他的作品演出几乎每次都受到观众嘲笑。1911年，他又离开维也纳到柏林，去那里教书。

第一次世界大战时。他已过了40岁，仍被应召入伍，在维也纳卫戍部队服役。战后，继续在维也纳和柏林两地从事教学。1918年，因公开演出屡遭观众反对，遂成立“私人演出协会”，关起门来演出新作品，没有普通观众，也不邀请评论家参加。1925年，接替布索尼，任普鲁士艺术学院作曲教授。

希特勒上台以后，由于他是犹太人以及他在音乐上的革新而被解雇。1933年，勋伯格到了美国，先后在南加利福尼亚大学和洛杉矶加利福尼亚大学任教。1940年入美国籍。1951年卒于美

国。他的著作有《和声学教程》(1911)、①《作曲理论》(1942)、《风格与思想》(1950)等。

(2)不同阶段的创作情况

早期：受瓦格纳、马勒、理查·斯特劳斯影响，采用晚期浪漫主义风格。代表作有弦乐六重奏《净化之夜》(1899,1917年改编成弦乐队曲)、交响诗《佩里阿斯与梅里桑德》(1902，德彪西的同名歌剧于同一年首次演出)、大合唱《古列之歌》(1900—11)。这个时期的有些作品如《净化之夜》，已经显示出表现主义特征。

中期：1908年起，进入无调性阶段。代表作有：《五首管弦乐小品》(1909)，其中的第三乐章"色彩"，是实践作曲家所谓"音色旋律"(Klangfarbenmelodie)的著名例子。勋伯格认为，不同乐器先后发出同一个单音，可形成旋律。对这首作品，他说："和弦的变化贯穿整首作品，没有任何主题的发展，它产生一种效果，就象平静的水面上颤动着阳光的反射"。② 独唱剧《期待》(1909)。《月迷彼埃罗》(1912)，音乐上的最大特点是采用介于说与唱之间的"念唱"音调(sprechstimme)。③ 作曲家要求演员"必须按指定的音符的音高开始，然后立即转化成或升或降的说话的音调"④。独幕音乐剧《幸福的手》(1913)，剧情是象征主义的，围绕着艺术家对幸福的探求而展开。其中有一场要求舞台上的照明色彩

---

① 序言中有一句常被人引用的话："这本书是我从我的学生那里学来的"。

② 尤恩：《20世纪音乐世界》，第686页。

③ 德国作曲家洪佩尔丁克(Engelbert Humperdinck,1854—1921)最早在他的歌剧《儿童国王》中使用"念唱"音调。勋伯格广泛地发展了这一手法，除《月迷彼埃罗》外，还使用在《古列之歌》、《幸福的手》、《摩西与阿伦》等作品中。后来，贝尔格在《沃采克》和《露露》中也仿效了类似《月迷彼埃罗》的语言。

④ 佩泽：《20世纪音乐》(Joan Peyser: Zoth Century Music) Macmillan 出版公司，1980年，第33页。

随着音乐一起"渐强"，从红色通过棕、绿、蓝灰到紫、红、桔黄、黄，最后变成白色。

从1915到1923年，勋伯格经历了七年时间创作上的沉默，酝酿一种新的创作方法。

后期：1923年起，采用十二音方法作曲。

十二音音乐是无调性音乐进一步发展的结果。无调性语言，一般来说，只适于创作小型作品，除非有歌词（这也是勋伯格第二个时期创作上的特点）。如是大型作品，需要有一种结构方法，把乐思有条理地陈述出来，形成曲式，以代替调性原来在作品中所起的作用。

十二音体系的基本方法是由作曲家选用半音阶的十二个音自由组成一个序列(或音列)，以它的原形、逆行、倒影、倒影逆行四种形式组成一首乐曲。在十二个音都出现以前，不得重复其中任何一音。这些音列可移置在半音阶的任何高度。通常，可用数字来表示它们与原来音列开始的音高的关系，如：0 = 开始的音高位置；1 = 上行一个半音；2 = 上行两个半音；3 = 上行三个半音；依次类推。由于四种音列形式各有十二个不同音高位置，因此，共有48个音列。尽管很少有那一首作品会全部使用它们，但每首作品都可制作一张"12×12方格表"，用音的字母名称标记，这对创作和分析这首作品都是有用的。举勋伯格第一首完全用十二音体系写成的作品《钢琴组曲》(1924)为例(见下页表)：

音列的各音可以相继出现，形成旋律，即横向十二音（一般来说，次序不应混乱）；也可同时出现，形成和弦，即纵向十二音。音列的各音可分散在各个声部，也可各个声部均有自已的音列形式。十二音体系只是音高方面的序列手法，它对作品的节奏、力度、音色等没有任何限制。

勋伯格认为，"并不是使用十二音就能写出好作品"。他说他

原形——→　　　　←——逆行

倒影↓　　　　倒影逆行↑

E	F	G	♭D	♭G	♭E	♭A	D	B	C	A	♭B
♯D	E	♯F	C	F	D	G	♯C	♯A	B	♯G	A
♯C	D	E	♭B	♭E	C	F	B	♭A	A	♭G	G
G	♯G	♯A	E	A	♯F	B	F	D	♯D	C	♯C
D	♯D	F	B	E	♯C	♯F	C	A	♭B	G	♭A
F	♯F	♯G	D	G	E	A	♯D	C	♯C	♯A	B
C	♯C	♯D	A	D	B	E	♭B	G	♭A	F	♭G
♯F	G	A	♯D	♯G	F	♯A	E	♯C	D	B	C
A	♭B	C	♭G	B	♭A	♭D	G	E	F	D	♭E
♯G	A	B	F	♭B	G	C	♯F	♯D	E	♯C	D
B	C	D	♭A	♭D	♭B	♭E	A	♭G	G	E	F
♯A	B	♯C	G	C	A	D	♯G	F	♯F	♯D	E

自己创作十二音作品是先有形象，再有音列，然后对音列进行适当调整。他的十二音音乐的代表作有《乐队变奏曲》(1927—1928)、《钢琴协奏曲》(1942)、《一个华沙的幸存者》(1947)、歌剧《摩西与阿伦》(1951)等。显然，在后来的作品中，十二音方法经常随内容表现的需要而有所突破，不象早期刚创立时那么简单。

作品选介：《期待》
(Erwartung〔Expectation〕)

这是一部独幕独唱剧(1909)，OP.17，帕彭海姆(Marie Pa-

ppenheim）编剧。全剧共分四场，只有一个角色，即一个没有名字的女人。一天晚上，她独自一个人在树林里漫游、寻找，最后，被一个死人绊倒。这个死人，她逐渐认出来了，就是她的情人，但他已遗弃了她。剧中虽然没有证实谁是凶手，但很可能就是女人自己。

音乐是无调性、无主题的。

第一场

（森林的边缘。月光洒向道路和田野；森林高耸而暗黑。只有边上的几棵树和大道的起头是亮的。一个女人走上前来。）

走到里边去？我看不见路……

树干发出银色的亮光……象白桦一样！

哦，我们的花园。他培育的花儿肯定已经凋谢了。

今晚多么热啊。

我害怕……从那里出来的闷热的空气……

象一场静止的暴风雨……

多么可怕的安静的空虚……

至少这里是亮的……

月光象刚才一样明亮……

哦，蟋蟀仍在唱着……它的情歌……

别说话……靠近你，是多么可爱……

月亮升起来了……

懦夫，你不是要去寻找他吗？

对了，死在这里吧。

安静是多么吓人那……

月亮捌住了……它能看见那里吗？

凭着我自己……进入这闷气的黑暗之中。

（她鼓起勇气，轻捷地走进森林）

我将唱歌，然后他就会听见我的声音了。

第二场

(漆黑一片，大道，高树密集)。
我还走在道上吗？这里是平坦的。
(她停下来，用手在暗中摸索。)
那是什么？去它的！
糟了？不，什么东西在那里爬……
这里也是……是谁？碰上我了？
走开——千万……赶快……
那里，路是宽的……
在花园围墙的外面是多么平静……
不再有大镰刀，没有噪音或动静……
而城市就在发光的迷雾之中……
我多么渴望地注视着那里……
难测的天空
笼罩着那条每当你来到我这里总要走的道路，
它变得更加半透明和隐隐约约……这黄昏的色调……
但是你没有来……
谁在那里喊叫？
有人吗？
有人吗？没有……
但是肯定刚才是……
现在，在我头上的沙沙响声……
在树枝上移动……
向我走近……
(一只夜鸟的尖叫声)
别到这里来！别管我……
老天爷，帮帮我……
不要紧……

（她开始跑起来）
快，快……
哦，哦，那是什么？
一个人……
不，只是一根树干。

第三场

（道路仍在黑暗之中。在它旁边有一束宽宽的光线。月亮照亮了森林中的一块开阔地。女人从黑暗中走近。）
有亮光了！
哦，只是可爱的……月亮……
有什么黑的东西在那里跳舞……
成百只手……
别愚蠢了……这是我的影子。
哦，你的影子在白墙上……
但是你不得不这么快地离开……
（沙沙的响声）
你在呼唤吗？
而很长时间，这将不会是黄昏……
（风轻微地吹动）
但是这影子正在爬啊！
张大的黄眼睛，凸出来，象个花梗……
眼珠瞪得多厉害……
那决不是动物，亲爱的上帝，不是动物……
我是多么害怕……
亲爱的，我亲爱的，救救我……

第四场

（右侧，从森林处伸出一条宽阔的、月光普照的道路。稍左，道路又消

失在高大树林的黑暗之中。最左边，道路再次空旷起来，并与一条通向一所小屋的小道连接在一起。女人缓慢地上场，精疲力竭。她的衣服被扯破，头发散乱，脸上和双手流着血。）

这里，他也不在……

整个长长的路上都没有活着的东西……

没有声音……

在宽阔、暗淡的田野里没有一点动静，它们好象都死了……

没有一棵草在动。

只有这城市……和那苍白的月亮……

天空中没有云彩，没有夜鸟翅膀的影子……

这没完没了，死一般的灰白……

我简直不能再走了……

他们不会让我进那里去的……那个不认识的女人将会把我赶出来。

他也许病了！

一条板凳……我必须休息一下。

从我上次见他以来，时间多长啊。

（她的脚碰上了什么东西。）

不，这不是板凳的影子！

谁在那里……

（她弯腰倾听。）

他没有呼吸……

（她从头到脚摸索）

湿的……什么东西在一点点地流

闪着红光……

哦，这是我的双手，它们划破了，流着血……

不，还是湿的，这是从那里来的。

（她试图把那物体拖出来。）

我干不了。

（她弯下身子。）

这是他！

这月光……
不，那……
那可怕的头……那妖怪……
它要是不在了该多好呀……就象森林里的那一个……
一棵树的影子……在可笑的树枝上……
月亮是骗人的……
因为它是没血色的……却涂上了血红色……
但是它马上会消逝……
别管它……别管……
它会消失的，肯定……就象森林里的那一个……
我得走了……我必须找到他
肯定，我来晚了。
(转身走了几步。)
它消失了……我知道它会……
(又转身走了几步。)
它还在那里……天啊……
这是活的……
它有皮肤、眼睛、头发……
(她弯下身子，仿佛想尽力看清他的面孔似的。)
他的眼睛……这是他的嘴。
你……你……是你吗……
在森林里，以及……
我找了你这么长时间……
(她拉他。)
你听得见我说话吗?
说话呀……看着我……
上帝，这怎么……
救命！快！千万！没人听见我说吗?
他躺在那里……醒醒！快醒醒……
不要死，我最亲爱的……

你不能死，我是这样地爱你……
我们的房间保持着半暗的光线……
什么都准备好了……
花儿的味道闻起来多么芬芳、浓烈……
我能做什么？
到底我能做什么使他醒来？
(她拿起他的手。)
你可爱的手……真冷？
它不会变得热起来，紧贴我的胸脯？
我的内心由于等候而在燃烧……
一夜快过去了……
你原是打算与我一起度过今晚的……
哦，天大亮了……
你将与我一起度过这一天吗？
太阳晒到我们身上来了……
你的双手在我身上……你的吻……
你的就是我的……你！
看我吧，最亲爱的，我正躺在你的身旁……
为什么你不看着我呢？
啊，你的眼睛多么呆滞，多么可怕……
从你上次到我这里来后已经三天了……
但是今天……我有把握……
黄昏是多么平静……
我张望、等候……
越过花园围墙，朝着你……
这是很矮的……
然后，我们互相招手……
不，不，这不是真的……
你怎么会是死的呢？
处处都显出你的生气……

刚才，在森林里……
你的声音还在我的耳旁，
你总挨着我……
靠着我面颊呼吸……
你的手抚弄我的头发……
告诉我……这是真的吗？
刚才，你还同我接吻……
你的血液还在随着温柔的脉膊流动。
你的血液还是有生命的……
哦，这宽宽的红条痕……
它们使你悲痛欲绝……
我将用我最后一口气来吻它……
我再也不让你走了……
我要仔细看看你的眼睛……
你知道，你的眼睛是一切光芒的源泉……
每当我看着你，我的头就发晕……
现在，我将吻你，直到我因它而死。
但是，你的眼睛多么奇怪……
你在看哪里啊？
你在搜寻什么？
(向那所屋子看去。)
有谁正呆在那里吗？
最后发生了什么事情？
你那么看着我，难道那时候没什么事情？
对了，只是心不在焉……或者是……
然后，突然，你忍住不说了……
你没到我这里来有三天了……
太忙……
这几个月来你经常是太忙……
不，情况不是这样……

这不能……
啊，现在我想起来了……
那声叹息……象呼唤一个名字，当时你半睡着……
当你吻我的嘴唇时，我的提问就被打住了……
但是你为什么曾约定今天要来呢？
我不懂……是，不懂……
为什么他们要杀你？在这里，在那所房子的前面……
有谁发现了你？
不，不……
我唯一的爱……不……
哦，月亮已偏向一边……我看不见……
看着我！
你又去瞅那里了？
她在那里，这个妖婆，这个破鞋……
这个白手臂的女人……
哦，你喜欢它们，是吧？这一双白手臂……
你用你的吻使它们变红……
哦，你啊……你，你……坏东西，你扯谎……你……
你的眼睛为什么避开我？
你丢脸，觉得不好意思？
（她踢他）
你拥抱她……不是吗？这么温柔，这么贪婪……
而我等着……
当你躺在血泊里时，她跑那里去了？
我要把她拖到这里来，靠她那双白手臂……
象这样……
没有我的位置……
哦！甚至不让我和你死在一起……
我爱你，爱得多么深啊……
我的生活远离一切……对谁，我都是一个陌生人……

除了你，我什么也不知道……
整整这一年，从那第一次你用手拉着我……
哦，多么热烈……以前，我从未象那样爱过任何一个人……
你的微笑，你的言谈……
我如此爱你……
我亲爱的……我唯一的爱人……
你经常吻她吗？……当我渴望得要死的时候……
你很爱她吗？可别说"是"……
你愁苦地笑……
也许你也吃了苦头……
也许你的心为她呼唤……
这是你的过错吗？
哦，我诅咒你……
但是你的怜悯使我快活……
我相信，我快活过……
最亲爱的，最亲爱的，天要亮了……
既然，只有你在那里才会有我的存在……
既然，只有你的眼睛才会创造出所有的色彩……
那么，在这没完没了的生活里……
在这没有极限、没有色彩的梦境里……
我独自一个人在这里干什么呢？
光亮将为其他一切人显露出来……
只有我，独自一个人，在我的黑暗之中？
早晨把我们分开……总是早晨……
你临别的吻是多么呆板……
又是一个冗长不堪的让人等候的白天……
但是你再也不会醒来了。
一千个人走过……
我都不能把你认出来。
所有的人都生气勃勃，他们的眼睛炯炯发光……

你在哪里？……
天是黑的……
你的吻就象一座灯塔在我的黑暗之中……
我的嘴唇向着你……燃烧、发光……
哦，你在这里……
刚才，我在找……

《月迷彼埃罗》
(Pierrot Lunaire)

独唱套曲《月迷彼埃罗》(1912)根据比利时诗人吉罗 (Albert Giraud) 的组诗的德译文写成。原诗共50首，作曲家从中选出了21首。歌词采用象征主义、表现主义手法，含糊、抽象。它以第一或第三人称讲述作品的主人公、孤独的彼埃罗对着月光痛苦地回忆过去，渴望返回家乡的种种情景。

彼埃罗原系意大利喜剧中的一名丑角，穿带绉领和大纽扣的白上衣，宽大的裤子，脸上涂白粉，经常在喜剧中作为一个恋爱的失败者和被他同伴取笑的对象。但是这首作品中的彼埃罗却有很大变化，他实际上具有精神错乱的心理特征。

作品为女声朗诵及五件（或八件）乐器而作，乐器包括长笛(或短笛)、单簧管(或低音单簧管)、小提琴(或中提琴)、大提琴和钢琴。全曲分三个部分，每部分有七首歌曲。每首十三行歌词，第七行及末行重复第一行，第八行重复第二行。

歌词大意如下：

I

① 《醉月》，描写月亮怎样把它的酒一夜又一夜地洒向海面——而酒，是用眼睛来喝的。

② 《耧斗菜》，赞美月光的洁白花朵和奇丽的白玫瑰。

③ 《花花公子》，叙述彼埃罗在月光下站在泉水旁边的情景。

④ 《一位苍白的洗衣妇》，叙述洗衣妇的手臂以及她正在洗涤的亚麻布的洁白。

⑤ 《肖邦的圆舞曲》，圆舞曲忧郁和沉思的魅力，可与涂抹在病人嘴唇上的苍白的血滴相比。

⑥ 《圣母》，对圣母的诗一般的祈祷。

⑦ 《病月》，对病人的沉痛的描写。

II

⑧ 《夜》，副题《帕萨卡利亚》，对黑夜的祈祷。

⑨ 《向彼埃罗祈求》，为一个现在只知道害怕的人，祈求恢复他生命的乐趣。

⑩ 《盗窃》，叙述彼埃罗每夜冒险窃取公爵的宝石的事情，而那宝石，是昔日荣华的血滴的象征。

⑪ 《红色的弥撒》，是彼埃罗对黄昏的亵渎性攻击。

⑫ 《绞架的歌》，一个被判刑的男人对就要杀害他的女子的最后一眼。

⑬ 《斩首》，彼埃罗瞥见渐渐增大的月亮，在他看来，这月亮就象一把向他砍来的土耳其剑。

⑭ 《十字架》，诗句象征了十字架，在十字架上，诗人在流血。

III

⑮ 《怀乡病》，把彼埃罗的喊叫比作意大利古老哑剧的叹息。

⑯ 《无聊的恶作剧》，再一次表现彼埃罗的呼声，当他在卡桑德尔的头颅里钻了一个洞的时候，彼埃罗在洞里塞满了土耳其烟草，把芦苇插在头颅的底部，然后悠然自得地喷出烟来。

⑰ 《拙劣的模仿》，表现已婚妇女爱上了彼埃罗，被月光揭露出来。

⑱ 《月斑》,彼埃罗在月光下散步。当月光把白斑射向彼埃罗的短上衣时，白斑将永不消退。

⑲ 《小夜曲》,发现彼埃罗用大琴弓在演奏中提琴。卡桑德尔揪住了他的衣领,开始在他秃顶上演奏一支曲调。

⑳ 《返乡》,副题《船歌》，叙述彼埃罗到贝加莫的旅行。睡莲作他的船，月亮作他的舵。

㉑ 《哦,昔日的芬芳》，留恋地回想起古老故事的魅力。

《一个华沙的幸存者》

(A Survivor from Warsaw)

为朗诵、男声合唱和乐队演出用(1947)。叙述德国法西斯在第二次世界大战期间集体杀害华沙的犹太人的事件。作曲家自己作词，并在总谱前注明:“歌词在一定程度上根据我直接或间接得到的报导。”

作品中出现了有明显区别的三种声音：见证人，即华沙的幸存者，用朗诵的音调，描述当天事件的经过，用英文；中间夹有法西斯军官发布命令时撕破嗓子似的贼叫，用德文；最后是犹太人走向死亡时所唱的众赞歌，用希伯来文。歌词大意如下：

我记不得所有的事情了!大部分时间我一定是失去了知觉……！我只记得那个庄严的时刻：他们全体，就象预先安排好了似的,开始唱起那已经忽视了这么多年的古老的祈祷文——那被遗忘了的信念。

但是，我想不起我怎么来到了地道,这么长时间一直住在华沙的地沟里……

这一天象平常一样地开始了。天还没亮就响起了起床号。“滚出来!”不管你是否睡着,也不管你是否由于烦恼而彻夜未眠。你已经同你的孩子、同你的妻子、同你的父母隔离开了,你不知道他们发生了什么事情……你怎么能睡得着?

号声又响了。“滚出来！军曹要发火了!”他们走了出来;有些人,年

老的、患病的，十分缓慢地；有些人，神经质地动作迅速。他们害怕军曹。他们尽可能地快。但是，白费！声音太响了，动作太乱了，而且不够快。

那个中士大声吼道："注意啦！站好！难道要我用枪杆子来帮忙吗？如果你们都乐意，那也好！"军曹和他的士兵毒打每一个人：年青的或年老的，健康的或患病的，有罪的或无辜的……听到他们呻吟和喊叫的声音，使人感到痛苦万分。

虽然我被打得很厉害，不得不倒了下来，但是我听得见。当时，我们每个人的头部都遭到了重击，站不起来，倒在地上……

我一定是失去了知觉。往后的事情我只听见一个士兵说道："他们全死了！"于是队长命令把我们抛弃。

我躺在一边，神志一半不清。周围变得非常安静——恐怖和痛苦。然后，我听到军曹大喊："清点人数！"

他们慢慢地、不规则地开始：一、二、三、四。"注意啦！"军曹又吼了起来："赶快！从头再数一遍！一分钟之内我要知道，我把多少人送进了毒气间，快数！"

又开始点数了，起先是慢慢地：一、二、三、四，然后变得越来越快，快到最后听起来就象一群野马在惊跑。突然，在这中间，他们唱起了《听吧，以色列人》：

（合唱）

听吧，啊，以色列人：上帝，我们的造物主，上帝是独一无二的。我今天向你说的这些话，应该铭刻在你的心上。你应该把它教给你的孩子，教给你的子子孙孙。你应该说它，当你起床的时候，当你坐下的时候，当你走在路上的时候，以及当你休息的时候。

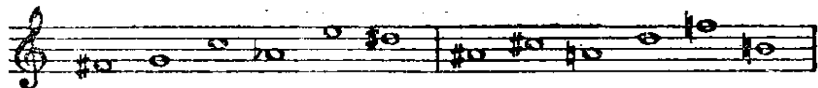
*

这是一首只用了一个序列的十二音作品，①序列原形

① 请参阅格鲁恩(Wilfried Grohn)论勋伯格《一个华沙的幸存者》，姚锦新译自《新音乐展望》，西德美因茨B. Schott's Söhne出版社。

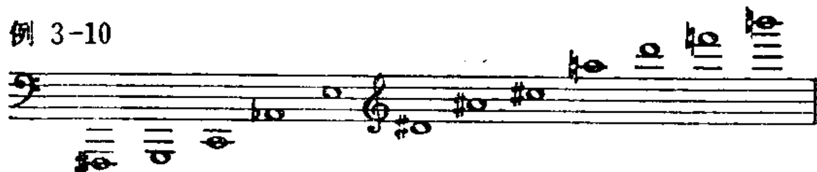
是：

例 3-9



如把序列各音一律按上行排列，其结果是：

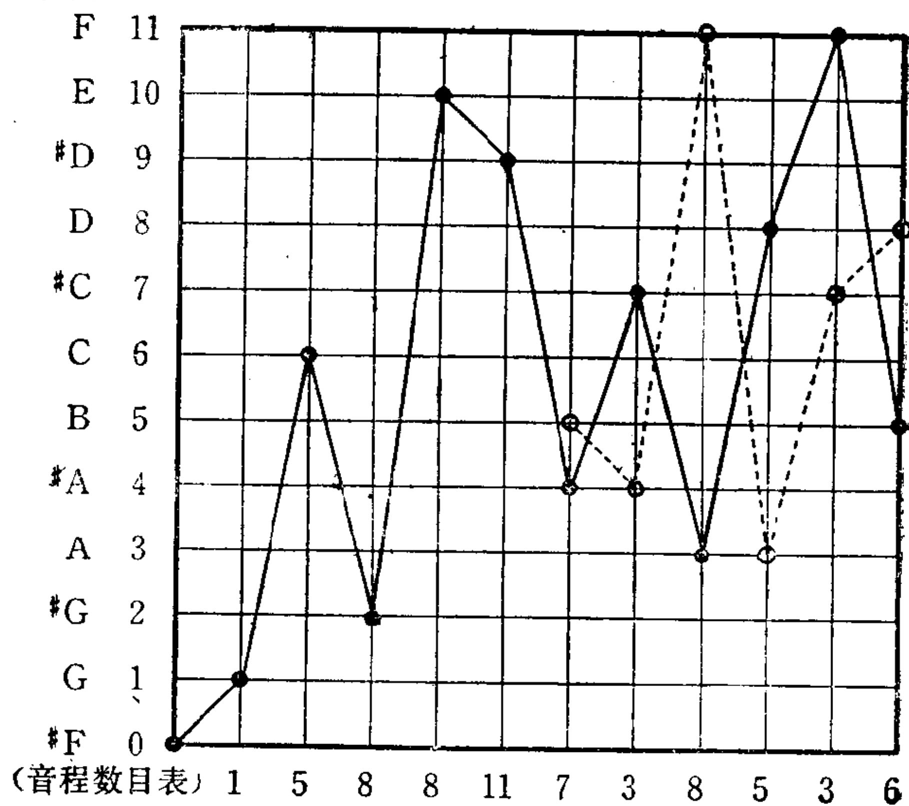
例 3-10



如以半音为“1”计算，各音之间的音程距离依次为

1　5　8　8　11　7　3　8　5　3　6

列表如下：



(直线———是原形 0，虚线………是倒影 5)

说明一：从上表可看出，原形0：0　1　6　2　10　9 | 4　7　3　8　11　5；原形0的后半具有倒影5之前半的那些音，或者倒过来说，倒影5的前半具有原形0之后半的那些音，只是顺序不同而已，以此补足一个由半音所组成的整体：

原形0…… | 4　7　3　8　11　5
倒影5　　5　4　11　3　7　8 | ……

正是这种原形0与倒影5或原形4与倒影9的序列贯穿着这首作品，形成特有的结构标志：

例 3-11

小号1
小号2
原形0　1 2 3 4
倒影5　1 2 3 4
小提琴
低音提琴

原形0：1234 5 6；
倒影5：1234 5 6

而且，原形0或原形4之前半常被用于横的顺序，作为旋律或动机，而倒影5或倒影9的前半常被用来作垂直的补足音，成为和弦音。

说明二：序列原形（前半部分）中有一个增三和弦♭A—C—E，这个增三和弦同样存在于序列原形4、原形8、倒影4、倒影8等序列中（见下页）。因此，就有这样的可能：当六个序列的前半部分（除了增三和弦的三个音之外的）其他乐音依次出现时，增三和弦可以保留下来（见例3—12）：

类似情况可见该总谱第31小节、44—46小节、51小节等。

说明三：序列开始的四个音，常由小号奏出，具有引人注目的动机性质（可称“小号动机”）。它出现在乐曲开头、25小节、

原形0：	0	1	6	2	10	9	4	7	3	8	11	5
原形4：	4	5	10	6	2	1	8	11	7	0	3	9
原形8：	8	9	2	10	6	5	0	3	11	4	7	1
倒影0：	0	11	6	10	2	3	8	5	9	4	1	7
倒影4：	4	3	10	2	6	7	0	9	1	8	5	11
倒影8：	8	7	2	6	10	10	4	1	5	0	9	3

例3-12

XI

单簧管

ff

长号

小提琴

ff

如用图式表示

第十一小节

原形0：	0	1	6	2	10	9
倒影8：	8	7	2	6	10	11
原形4：	4	5	10	6	2	1
倒影0：	0	11	6	10	2	3
原形8：	8	9	2	10	6	5
倒影4：	4	3	10	2	6	7
	小提琴依次演奏		三支长号同时演奏			单簧管依次演奏

31—34小节、61小节等处。另外，序列开始的小二度，也具有动机的性质，分别出现在11、31、41、44—46、51等小节。有时，

结合内容需要，延长了它的时值，造成一种叹息、哀诉或“受难”的效果。

说明四：齐唱部分的序列结合形式：

原形4与倒影9；

原形8与逆行倒影3；

原形5与倒影5（乐队的后奏）。

可注意①它的三部性，即头、尾的♪♩（一短一长）音型，以及中间部分的三连音、六连音等音型。

②严格的序列结构只在一个地方被突破（89—90小节），这里引用了一个短小的犹太旋律（Nigun）。

3. 贝尔格

1885年生于维也纳。作为新维也纳乐派重要成员之一，贝尔格的特殊贡献在于把勋伯格枯燥的作曲方法同感情表现结合起来，使这种新的、比较抽象的语言同样能够抒发人的感情，给人以艺术的感染力。因此，相对来说，贝尔格的作品比勋伯格、特别是威伯恩的作品拥有更多的听众。

贝尔格在1904年（19岁）随勋伯格学习之前已写有约70首作品，主要是歌曲和钢琴曲，但他感到它们没有新意，只是在重复晚期浪漫主义的习惯语言。在向勋伯格学习的六年期间，他的作品开始有了自己的特点（作品编号1—3）。作品第4号起，他采用勋伯格的无调性语言写作，后来，又采用十二音体系，但仍然保持了与浪漫主义的紧密联系。

1914年，他开始构思歌剧《沃采克》。战争期间，应征在奥军服役。直到战争结束，才继续中断了的创作，并于1921年完成这部作品。1924年以管弦乐组曲形式演出了其中的三个选段，1925年全剧在柏林首演。歌剧具有进步的思想意义，为20世纪歌剧中少见。歌剧的音乐大部分是无调性的。它预示了某些十二音的手

法，也继承了以往调性音乐的传统，把自然音阶、非自然音阶以及所谓的“音列”都有机地统一在一起。他还使用瓦格纳的主导动机的手法，使它与剧中的人物和思想结合起来。歌剧的声乐风格多样，既有类似德国抒情歌剧中的旋律，也有勋伯格在《月迷彼埃罗》中使用的“念唱”音调，此外，还出现了配有音乐伴奏的说话段落。歌剧的演出取得很大成功。贝尔格本人被欢呼为“把歌剧带到了20世纪的作曲家”。斯特拉文斯基把他与格鲁克、瓦格纳并提，认为他们是歌剧发展中三位伟大的革新者。

随后的十年，贝尔格一方面继续作曲，一方面私人教学。他写得很少，但较有质量。如1925—1926完成的弦乐四重奏《抒情组曲》（1928年抽出其中三个乐章改编成弦乐队曲），1929年开始创作他的另一部歌剧《露露》。

希特勒上台后，勋伯格乐派的作品都遭禁演，他没有收入来源，生活困难（有一次，连牙痛也没钱请医生诊治）。面对奥地利的纳粹化，他感到很痛苦。加上他老师勋伯格去了美国，使他更加孤单。1935年，为完成《小提琴协奏曲》（1935）的创作，弄得精疲力竭。同年12月，因虫咬引起血液感染中毒而死；留下了《露露》最后一幕的部分配器没有完成。

作品选介：《沃采克》
(Wozzeck)

三幕十五场歌剧（1914—1921）。脚本是作曲家根据19世纪德国民主主义文学家毕希纳（Georg Büchner）的同名剧改编而成。它的背景是1800年前后德国的一座小城。

第一幕：沃采克，一个普通士兵。连长教训他，很看不起他。沃采克与他的朋友安德烈斯一起拾柴，他听到一种神秘的声音，预感厄运来临。沃采克的情妇玛丽从窗口向鼓乐队长调情。沃采

克让医生在自己身上做试验。鼓乐队长勾引玛丽。

第二幕：沃采克对玛丽起了疑心。连长奚落沃采克，暗示玛丽对他不忠。沃采克谴责玛丽。他发现她与鼓乐队长在一起跳舞。鼓乐队长夸耀他的成功。当沃采克拒绝与他饮酒后，被打倒在地。

第三幕：负疚的玛丽翻读圣经。她与沃采克来到池边，精神恍惚的沃采克用刀把她刺死。后来，在小酒馆里，沃采克被人发现手上有血，就慌忙离开酒馆。他踹进池里寻找刀子，被淹死。他和玛丽所生的小孩正在骑木马玩耍。别的孩子过来告诉他，他的妈妈死了；他竟然什么也不明白。

各幕的音乐结构。第一章由五首特性小曲组成：组曲、狂想曲、进行曲和摇篮曲、帕萨卡里亚，类似回旋曲；第二幕是五个乐章的交响曲：奏鸣曲、幻想曲与赋格、广板、谐谑曲、带引子的回旋曲；第三幕是六首创意曲。除第四、五场之间的器乐间奏是由一个调性（d 小调）构成的创意曲外，其他五首是：由一个主题构成的创意曲、由一个音构成的创意曲、由一种节奏构成的创意曲、由一个六声音阶构成的创意曲、由八分音符的规则进行而构成的创意曲。

剧本选段：

第一幕　第一场

（连长房间里，清晨。连长坐在镜子前的椅子上。沃采克在给连长刮脸）

连长：小心点，沃采克，小心点，慢慢来嘛。伙计！你把我弄得晕头转向了！

连：如果你今天早早完成了，这足足十分钟让我干什么？

沃采克，想一想，你肯定还能活三十年！

三十年，那就是三百六十个月。有多少天多少分啊！

这么多的时间你将怎么度过它？

下个决心吧，沃采克！

沃：是，先生，正是这样。

连：(神秘地)想起永恒，使我对这个世界感到可怕。

永恒就是永恒。但是不可能是永恒的，只有一个瞬间。对，一个瞬间。沃采克，我一想到短短的一天里，整个地球都在旋转就吓坏了。每当我看到旋转的水车轮子就感到忧郁。

沃：是的，先生，正是这样。

连：沃采克，你看上去总象受了什么刺激似的！一个好人是不会这样的，有良心的正派人干什么事都是慢慢的……

连：说点什么吧，沃采克。

你说说，天气怎么样？

沃：不好，不好，先生！

有风！

连：我觉出来了，外面有什么东西那么快。

这样的风，在我看来就象一只老鼠。

(狡猾地)我想有什么东西是从南北吹来的。

沃：是，先生，正是这样。

连：(大笑)哈哈，南北！哈哈哈……(更加大笑)

哦，你真是笨蛋，笨的太可笑了。

(同情地)沃采克，你是一个好人。但是你没有道德！道德那就是干事很有道德！

你有一个儿子，教会都没祝福过。

沃：正是。

连：这不是我说的，我们团里的牧师布道时说的。

沃：是，先生，仁慈的上帝是不会因为可怜的小家伙还没想到说"阿门"而抛弃他的。上帝说过："让孩子们到我这里来"。

连：(发怒)你什么意思？那是什么回答？你把我都弄糊涂了。

我说"你"，指的就是"你"，"你"……

沃：象我们这种穷苦人……现在知道……没有钱，瞧，先生……

总是钱！让我们中的一个人把他自己的真正的道德带到世界上去试试看！我们都是有血有肉的人。先生，如果我是主人，戴顶大礼帽，有手表，也有眼镜，谈吐文雅，那么，我也就是有道德了！有道德当然好啰，确实，先生，但是我是一个穷人。象我们这种人无论今世来世总是不幸的。我想，如果我们到了天上，一定要去帮助打雷。

连：对，对，我知道，你是一个好人，一个好人。

但是你想得太多了，那是有害的。你看上去总象受了什么刺激。这场谈话让我心烦。走吧，可是别跑！慢慢走，路上一直要这样，而且要走在路中间。再说一遍，慢慢走，慢慢走！

第一幕 第三场

（玛丽的屋内。玛抱着小孩，站在窗前；鼓乐队走近，领头的是鼓乐队长）

玛（白）：澎、澎、澎！孩子，你听到了吗？他们来了！

玛格勒特（站在窗外的街上，白）：好一个男人。象颗树一样！

玛（白）：他站着就象一头狮子。（鼓乐队长向玛致意，玛向他招手。）

玛格（白）：哦，邻居，你的眼光多亲切，我们可不习惯。

玛（唱）：士兵们可都是漂亮的小伙子！

玛格（白）：你的眼睛在闪光哪！

玛（白）：那又怎么着？关你什么事？你去看犹太人吧，叫人把你眼睛擦擦亮，也许它们会亮得足够让你看清两粒纽扣！

玛格（白）：你怎么敢这样说话！"太太"！我是一个规矩的女人，可是人人都知道你能看穿七条皮马裤！

玛（砰地关上窗，白）：不正经的女人！（唱）来，孩子，我们不要听她的污蔑。（抱着小孩）你是一个私生子，虽然没有牧师给你祝福，但你给妈妈同样带来快乐。

乖乖睡吧，宝贝……

姑娘，你该唱什么歌？

你有一个小孩，但你没有戒指！
为什么整夜地歌唱，
到底寻求什么？
乖乖睡吧，宝贝，我亲爱的儿子。
没有人来关心你，从来没一个人。
杰基，快备上你的马吧，
给它们吃点什么吧，
它们不吃燕麦，
它们也不喝水，
这一定是最纯最凉的酒！
这一定是最纯最凉的酒！（陷入沉思）
（敲门声）

玛：谁？是你吗，弗兰茨？进屋里来吧！（打开窗户）

沃采克：不，不！马上得走，还要回去报到。

玛：你一直在砍柴吗？

沃：是，玛丽。啊！

玛：怎么啦，弗兰茨？你看上去心神不安？

沃：别响！我看见了。一个模糊的物体穿过天空，周围烧得通红！我想，我现正在跑道上！噢，现在一切又全是黑的了，一片黑暗……玛丽，还有些别的什么东西，可能是……（神秘地）难道不是这样写着："看！烟从地上升起，就象从炉里出来一样？"

玛：弗兰茨！

沃：它一路上跟着我走进城里。（十分激动地）现在将会发生什么事情？

玛：弗兰茨！（不知如何才好，试着使他镇静，把小孩给他看）
弗兰茨！你的孩子！

沃：我的孩子（但并不看孩子），我的孩子……我必须走了。
（匆匆走开）

玛（只剩下她和孩子，焦急地）：可怜的人，如此精神错乱，连他的小孩都不看一眼。他有这样一些幻觉，会把神志弄糊涂的。孩子，你是这么安静……害怕吗？现在这里真黑，就象一个人眼睛瞎了一

样。在街上没有一盏灯亮着。(突然，痛苦地喊道)啊！象我们这样的可怜人啊！我不能再忍受下去了。我感到可怕！(冲向房门)

第三幕　第一场

(玛丽的屋内，晚上)

玛(与她孩子在一起。她坐在桌子旁翻阅圣经)："从他嘴里，他既没提出欺诈，也没提出虚伪的事情。"主啊，上帝！别看着我！"法利赛人把一个堕落的女子带到耶稣面前，耶稣对她说：既然这样，我就不再判你有罪，往前走吧，一路平安，再也不要犯罪。"主啊，上帝！(用双手捂住脸，小孩贴近玛)小孩看着我，刺伤我的心，走开！(推开小孩)那小鬼正处在阳光之中！(突然更加温柔地)啊，不，来吧！(把他拉近自己)到我这里来！"从前有个可怜的小小的孩子，他没有父亲也没有母亲，所有的人都死了，世界上没有一个人，于是从白天到黑夜，他又饿又哭。那是因为他在这世界上没有旁人……"但是弗兰茨还不回来，昨天，今天……

玛(匆忙地一页一页地翻着圣经)：关于玛丽·马戴莉娜，这里写了什么？"在他面前跪下哭泣，她吻他的脚，并且用她的眼泪冲洗它们，给它们涂上油膏……"救世主！我能用油膏涂你的脚吗……救世主，象你曾经宽恕她那样，现在也能宽恕我吗？我的天哪！

第三幕　第四场

(湖边的林中小路。沃采克匆忙地蹒跚着走来，然后停下来象找什么东西)

沃(唱)：它在那里？刀子到那里去了？我把它丢在这里的什么地方了。哦，可怕！坏了！什么东西动了！静！一切象死一样寂静！(喊)杀人！杀人！(哨哨地)啊！谁在喊？没人，就是我。(继续搜寻，蹒跚着朝前走，碰上了尸体)玛丽！玛丽！在你脖子周围那象一根深红色的带子的东西是什么？就象挣来那耳环一样，你就靠自己的罪恶去为自己挣来那红色的围巾吗？为什么把你好好的头发狂乱地

披挂在你头上？杀人！杀人！他们马上会来找我。那把刀子会把我的秘密泄露……啊，它在这里！（在湖边）把它扔到水底去！它象石子一样沉到深深的湖底里去了。（月亮透过云彩，显出血红色）看，月亮要坏我的事儿了。这血一样的月亮！难道整个世界都必须为此喋喋不休？那刀子，离开岸边太近了！当他们洗澡时，也可能当他们捡淡菜时，他们会找到它的。（蹚水进入湖中）现在好了，我该洗洗我的身子了。我身上带着血。这里有一点，这里又有一点。（呻吟）呜！呜！我用血来洗我自己！这水就是血……血……

（淹没在湖中）

（军医上，后跟着连长）

连（白，下同）：停！

医：你听见了吗？那里！

连：天啊，有声音！

医：对，那里！

连：这是湖里的水，是水的声音。很长时间没人在那里淹死了。

连：走吧，医生，没什么好听的。

医：他在呻吟，象一个垂死的人，那是什么人淹死了……

连：真离奇！月亮是红的，雾是灰的。你听见了吗？呻吟又来了。

医：越来越微弱了，现在彻底完蛋了。

连：走吧！快！（医生跟着连长离去。幕落。）

（间奏曲）

第五场

（玛丽屋子的前面；明朗的早晨，充满阳光

玛丽的孩子正骑着木马，其他孩子们正在玩耍）

孩子们：……

一个小孩：嘿，凯蒂，玛丽……

另一个小孩：什么？

第一个小孩：你不知道吗？他们都到那里去了。

第三个小孩(对玛丽的小孩)：嘿，你妈妈死了。

玛丽的小孩(仍骑着木马)：跑，跑！跑，跑！

第二个小孩：她在哪里？

第一个小孩：在那儿，在湖边的小路上。

第三个小孩：我们去看看。(小孩们下)

玛丽的小孩：跑，跑！跑，跑！跑，跑！

(他发现只剩他一人了，犹豫了一下，也跟着其他小孩下)

《小提琴协奏曲》
(Violin Concerto)

1934年，美国小提琴家克拉斯纳(Louis Krasner)建议贝尔格写一首小提琴协奏曲，但作曲家一直没有动笔。1935年，他所宠爱的一个女孩格罗皮厄斯(Manon Gropius,马勒夫人第二次结婚后所生之女，活了十八岁)因患病突然去世。于是，贝尔格把正在创作的歌剧《露露》搁在一边，全力以赴投入《小提琴协奏曲》的写作，并按照格罗皮厄斯的安魂曲来进行构思。作曲家仅用了六个星斯完成了这首作品，在总谱上题词："谨以此曲纪念一位天使"。

1936年4月，协奏曲由克拉斯纳担任独奏首次演出时，作曲家已在前一年12月逝世，未能听到它的演出。这首作品虽是十二音的，但被认为"热情动人"、"易于理解"，因此成了二十世纪有影响的小提琴协奏曲之一。

协奏曲共两个乐章，各由两部分组成。第一乐章"行板；小快板"，描写年轻、活泼的少女形象。开头的四个音的音型，好象是小提琴空弦上的五度调音，它贯穿全曲，象征这位少女的单纯。然后，出现了小提琴独奏的主题：一个十二音的音列(11—18小节)，它是全曲创作的基础。接着的小快板是带有两个中间段落

的谐谑曲。其中，有的段落象维也纳圆舞曲。第一乐章的结尾是一首奥地利卡林西亚(Carinthian)民歌。

第二乐章"快板；柔板"更有戏剧性，描述少女的死亡和她灵魂的得救。开始不久，小提琴的华彩乐段，表现了少女临终的挣扎。经过一段暂时的缓和之后，四个音的音型再次出现。接着，作曲家引用了巴赫大合唱《永恒啊！你这雷鸣般的语言》中的赞美歌《够了》的旋律片断。小提琴根据这一赞美歌旋律进行的变奏，成了对死去的少女的悼歌。在一段明显的高潮之后，小提琴继续奏出抒情的安魂曲旋律。乐曲最后在安详的气氛中结束。

4.威伯恩

1883年生于维也纳。与贝尔格一样，威伯恩也是在1904—1910年成为勋伯格的私人学生的。这六年的学习，对他一生的创作起着决定性影响。在此之前，他的作品是有调性的，保留下来的可能只有一首《帕萨卡里亚》(Op. 1)。从作品第三号开始，进入自由无调性阶段。从此，再没写过有调性的作品。1924年起，采用十二音技术。从此，所写作品都是十二音的。从某种意义上说，他是唯一的、彻底的无调性作曲家，因为即便勋伯格本人，后期也还写了有调性的作品。①

纳粹统治时期，他的音乐被禁止出版和演出。为维持生活，只好到出版社当校对员。他的一生默默无闻，也许最出名的一件事是他的死讯。②

威伯恩的作品不多，共31首(包括17首声乐曲和14首器乐

---

① 勋伯格抵达美国后，应犹太难民组织约请，写了管弦乐《g小调主题和变奏曲》(1944)等有调性的作品。

② 1945年德国投降不久，他所在的萨尔茨堡附近的小镇进驻了美军。当时，战时气氛仍浓，实行灯火管制。一天晚上，他在屋外散步、抽烟。可能是由于语言的障碍和误会，被美国哨兵一枪打死。

曲)；死后，被灌成四张慢转唱片。他以发展了一种高度浓缩的、格言式的音乐语言而著称。

威伯恩与贝尔格不同。他们两人虽然都以勋伯格的作曲方法为基础，但从20世纪音乐发展来看，贝尔格尽力把它拉回“过去”，使它向传统靠拢，而威伯恩更倾向“未来”。威伯恩把勋伯格的作曲规则运用得更加彻底、更加极端、更加理性化，因而使他的音乐语言更加抽象、主观、带有更多的实验的性质。具体表现如：a.旋律、和声的零碎和片断。他的音乐缺少长线条的、流畅的声部进行，多用宽音程的跳进，有时被截成一段一段，只有几个音，甚至一二个音，互相之间就象没有联系一样；各声部之间的关系是不协和的。b.织体的节俭。常用小型室内乐队，很少大型乐队。配器与旋律、和声的零碎与片断相配合，总是使用不同乐器频繁转换，突出乐器音色的不断变化。c.曲式结构的简短。很少主题的重复或发展。威伯恩认为：“主题一旦开始，就表现了它所有要说的东西，接着就必须出现某些新的东西。”① 当勋伯格和贝尔格尽量利用古典曲式来展开乐思的时候，威伯恩的兴趣在于强调个别的音本身，而不在于音与音的连结、形成乐句和曲式。所以，他的作品不仅很短，而且短得出奇。《五首管弦乐小品》(Op.10，1911—1913）中的第四首只有六个多小节，演奏时间19秒钟。

这样一种音乐语言，不仅体现了威伯恩的独特风格，而且促进了战后新音乐的发展：

(1)影响了点描派(pointillism)音乐的形成。

点描派这个名词借自19世纪末绘画上的点彩派，即用各种色彩的点或短的笔法，拼镶成画面。音乐上则是指威伯恩和他的

---

① 尤恩：《20世纪音乐世界》，第894页。

追随者的这样一种作品：它们把一个一个的音（或和弦）拼接起来，各有自己的音色、力度、发音法等。在这里，威伯恩大大发展了勋伯格（在《五首管弦乐小品》中的第三首）的"音色旋律"的思想。

（2）预示了序列音乐（或称整体序列音乐）的发展。

十二音体系，仅是音高上的序列，把音高上的序列原则应用到节奏等方面，就成了序列音乐。在威伯恩的作品中，每个音不仅有其特殊的音高，而且有不同的时值、音色、力度等，它们有着独立的含义，而不再附属于旋律，这就为序列音乐打下了基础。

（3）提高了音色在作品中的重要地位。

第二次世界大战以后，威伯恩一下子"红"了起来，不是没有原因的。一些年青的作曲家如布列兹、斯托克豪森、诺诺等，从威伯恩的作品中得到启发，找到了他们所追求的东西。1952年，布列兹发表一篇文章：《勋伯格死了》，就在于推崇威伯恩，而认为勋伯格的方法，如使用主题、区分旋律和伴奏、利用传统曲式等等已经过时。1957年，威伯恩的所有作品都被录音，并在奥地利萨尔茨堡和美国西雅图举行他的音乐节；1962年成立了国际威伯恩协会。有的音乐学家还以他为标志，把50年代称作"威伯恩以后的时代"。

作品选介：《五首管弦乐小品》
(Five Pieces for Orchestra)

作品写于1911—1913年，十五年以后（1926）首次演出。这是一首"被剥得只剩下骨头的音乐作品"。它的音乐语言高度集中、浓缩、简炼。与威伯恩同时期写的《六首小品》（six Bagatelles, Op. 9，1911—1913）一起，都被认为是作曲家在这方面的极端例证。

乐曲采用"点描"方式写成，每件乐器都单独演奏，和声实际上

是不存在的。由于乐器音色的变化，使音色在作品中具有了某种旋律的意义。

原来，五首小品各有标题如下：①最初的冲动或概念；②变形；③还原；④回忆；⑤灵魂。后来，乐谱正式出版时，作曲家取消了标题。

全曲演奏约六分钟。各个小品的小节数是：12 小节；14 小节；$11\frac{1}{2}$小节；$6\frac{1}{3}$小节；32 小节。其中，第四个小品最短：

例 3-13

这首小品共有四个旋律片断，每个片断不超过六个音。开头的十二个音，刚好包括了半音阶中的全部音高，但是它不是十二音音乐，不是按照序列音乐的创作方法写成的。乐曲的结构被认

为仍是一个谜，唯一明显的联系是四个片断中的最后一个音程。这首小品实际上无节拍(Ametric)，力度很弱，几乎每一小节音色都在变化。

《交响曲》
(Symphony for Small Orchestra)

这是体现威伯恩独特风格的代表性作品之一(Op.21，1928)，它的音乐语言具有极端精细和抽象的特点。

交响曲共两个乐章，建立在一个结构严格对称的十二音音列上。音列可分成两半，中间相隔一个增四(减五)度，后面的六个音是前面六个音的逆行：

例 3-14



整个音列，如果原形倒过来读(逆行)，同原形完全一致，只是移高了一个增四(减五)度：

例 3-15



因此，十二音手法中音列的四种形式实际上只剩下两种：原形和倒影。交响曲的第一乐章(平静地移动)就是由音列原形的两声部卡农和音列倒影的两声部卡农相结合而展开的(例 3—16)。

第二乐章(非常平静)由主题、七个变奏和尾声组成。主题(很快地)是十一个小节的一个乐句。其中，第六小节是中间环节，后五小节是前五小节的逆行。如把整个主题倒过来读(逆行)

例 3-16

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)=(1) (12)=(2) (3) (4) etc.

同原来主题完全一致，只是音高相差一个增四(减五)度：



这种前后对称的结构使主题呈现为ABA′的曲式（4＋3＋4）。A（1－2－3－4音）的和声由A′（12－11－10－9音）的旋律(逆行)组成；A′的和声则由A的旋律(逆行)组成。

每个变奏象主题一样，长十一小节，前后是对称的(后半部分是前半部分的逆行)。七个变奏合在一起，又象主题一样，前后是对称的：变奏一(更活跃地)和变奏七(稍广阔地)都是双重卡农；变奏二(非常活泼地)和变奏六(似进行曲地)都是三声中部；变奏三(更中庸地)和变奏五(非常活泼地)都是小型托卡他似的乐章，变奏四(极为平静地)速度很慢，处于中间环节。尾声保持了各个变奏的(正反两用的)结构特点，共二十四个音，由主题和它的逆行组成。

第四章

其　他

1945年以前的音乐中，除了上述三个主要流派及其有关的作曲家外，还必须提及其他一些不宜被纳入某个特定流派的重要作曲家（虽然在介绍不同国家音乐简况时曾经提到过他们的名字），以及其他一些较次要的流派。它们当中，大体有两种情况：或比较靠近传统，或带有更多的实验性质。前者以布里顿（Benjamin Britten，1913—1976）为代表（又如奥尔夫、蒂皮特、沃尔顿等），后者如微分音音乐、噪音音乐等。

第一节　布里顿

1913年生于洛斯托夫特，20世纪中期英国最重要的作曲家。1930年入皇家音乐学院学习，在此之前，已从英国作曲家布里奇（Frank Bridge，1879—1941）学习，为他日后的创作打下了扎实的技术功底。音乐学院毕业后，为纪录影片、广播等写了大量音乐，不但积累了戏剧音乐创作的丰富经验，而且有机会结识了当时一些进步的文学界人士，如诗人奥登（W. H. Auden）等，对他的思想有很大影响。1939年，他仿效奥登旅居美国，①以求得更好的创作环境。但是，第二次世界大战的严峻形势和德国空军大规模

① 同行的有英国著名男高音歌唱家皮尔斯（Peter Pears）。他们两人友谊深厚，布里顿有很多声乐作品是专为他而写的。

轰炸英国，使他感到他必须回到祖国。1942年回国后，投入紧张的创作和钢琴演奏活动。他在战时完成的新作品中，歌剧《彼得·格兰姆斯》(1945) 表现个人与社会格格不入、互不理解，终于酿成悲剧的故事，成为20世纪一部重要作品。布里顿本人被认为是自浦赛尔以来英国最有才能的作曲家。随后，他又写了一系列歌剧，如《卢克丽霞的受辱》(1946)、《比利·巴德》(1951)、《螺丝的转动》(1954)等。他的重要作品还有弦乐曲《布里奇主题变奏曲》(1937，他早期的成名作)、器乐曲《青年乐队指南》(1945)、《春天交响曲》(1949)、大型声乐器乐曲《战争安魂曲》(1962)等。此外，他还写了组歌《为中国古诗谱写的歌曲》(1957)。① 1947年起，布里顿定居奥尔德堡 (Aldeburgh)，帮助组织每年夏天举行的奥尔德堡音乐节，使该镇成为他的音乐活动中心。

布里顿的音乐不属于某一流派，也不局限于某种风格。他以传统为基础，广泛采用各种现代手法。或许可以说，他是一位折中的作曲家。他接受了来自欧洲大陆以及其他地区的音乐的影响，例如，马勒音乐中的抒情性；斯特拉文斯基早期作品中节奏上的创新(但他对斯特拉文斯基后来的发展不太关心)；贝尔格歌剧中的表现主义特征(1934年，他听了《沃采克》后访问维也纳时，曾计划向贝尔格学习)；勋伯格的无调性音乐语言(他在《螺丝的转动》等作品中使用了十二音音列，但它不象勋伯格的十二音那样，成为作品的基础，而只是一种普通的附属性材料)；东方音乐中的即兴复调形式(heterophony，类似支声复调或衬腔音乐，不同声部同时即兴演奏同一旋律的各个变体。这种手法使用在歌剧《杓鹬河》，1964；《烈火燃烧的火炉》，1966；《浪子》，1968；三首作

① 布里顿是个多产的作曲家。在英国现代作曲家中，他的作品发表最多，很少有人可与他相比。他的一位同事因此说怪话：布里顿那怕打个喷嚏，也被马上录音、发表、出版。

品中。这一手法也许代表了布里顿最“现代派”的一个方面[①]）。但是，他对严格的序列音乐、电子音乐、偶然音乐等都不感兴趣。

布里顿吸收外来影响，与继承英国的传统相结合，并融化成自己的语言。他对伊丽莎白时代(1558—1603)的牧歌艺术、都铎王朝时期（1485—1603，英国历史上的文化繁荣时期）的宗教音乐、浦赛尔的音乐等都有很深入的了解。特别是英国深厚的声乐传统，是他创作的根基。他的创作领域主要是声乐：歌曲和歌剧。即便是器乐音乐，也好象是从人声、从这最富有人性的“乐器”发展而来的。他是英国历史上最优秀的歌曲作家之一。而歌剧，是他对音乐史的最大贡献。他的才能和想象力在歌剧中得到了充分体现。他发展了一种室内歌剧（chamber opera）形式，五六个演员，十二三人的乐队，音乐写得很精致，手法简练、织体透明、节奏灵活。他重视旋律和对位，很善于通过它们刻画人物的不同性格，表现各种情绪和气氛，包括设计戏剧性高潮。他反对瓦格纳歌剧中“无终旋律”(endless melody)的观念，他的歌剧仍然象传统的古典歌剧那样保持一首首独立的乐曲。他也并不总是按照歌词的自然语调的升降来谱写音乐，他认为关键还在于音乐表现的需要。

比起同时代其他一些作曲家，他较少采用结构复杂的奏鸣曲式，而偏爱变奏手法。他认为主题和变奏更能自由地展现他的乐思。当周围许多作曲家认为调性和三和弦已是一种死亡了的语言时，他从中重新发现它们的表现力和诗意的美。肖斯塔科维奇说：“我希望多有几个布里顿——俄罗斯的、英国的和德国的……布里顿吸引我的是他的才能的力量和诚意，他的外表的单纯和情感

① 这是一件很有意思的事情：对于东方民族是传统的、司空见惯的某些音响或方法，对西方人来说，有可能是独特而新颖的。这里所举的即兴复调音乐形式即为一例，又如独立的打击乐曲形式、发掘某种乐器的多种演奏技巧、民间器乐曲中的节奏序列手法等。

的深刻……布里顿的所有创作对我都有一种非凡的效果……每个认真喜爱音乐的人都应该对布里顿的作品有较深入的了解”。①

在20世纪作曲家中，布里顿不象勋伯格、斯特拉文斯基那样有强烈的创作个性，有激进的音乐语言。他的音乐基本上是抒情性的，有时显得简朴，但仍然有新意，有现代气息。

作品选介：《彼得·格兰姆斯》
(Peter Grimes)

三幕歌剧(Op.33，1944—1945)。受库谢维茨基基金委员会委托而写。歌剧脚本是斯莱特(Montagu Slater)应作曲家约请，根据克雷布(George Crabbe，1754—1832)的叙事诗《自治村》(The Borough)改编而成。故事发生在英国东海岸某渔村，主角彼得·格兰姆斯是个单身渔民，性格怪癖、倔强，常被周围的农民们所误会、唾弃。剧情如下：

序幕：自治村的村民们对格兰姆斯的徒弟的死因议论纷纷。验尸官宣告此事不由格兰姆斯负责，但村民们仍对他抱有怀疑。

第一幕(分为两场，下同)

自治村的教师、寡妇奥福德不顾村民反对，给格兰姆斯领来一个新徒弟。突然，暴风雨来临，格兰姆斯坚持要带新徒弟冒雨回到他的小屋里去。

第二幕

格兰姆斯发现鱼群，要带新徒弟出海捕鱼。这时，他听到有人正朝他们走来，就赶紧领新徒弟离开小屋。慌忙中，新徒弟失足从悬崖上滑落而死。

---

① 《青春》1968年5月号。转引自施瓦茨：《苏俄音乐与音乐生活》，Barrnie &Jenkins公司，1972年，第483页。

第三幕

两三天后的夜晚。村长命警官带人追捕格兰姆斯。格兰姆斯的唯一好友、退休船长巴尔斯特罗德和奥福德找到了格兰姆斯，格兰姆斯又饿又冷，精疲力竭，近乎疯狂。船长建议他远航出海，然后连人一起将船沉没。格兰姆斯照办。

天渐渐亮了。村里就象没事似的，一切又象往常一样地开始了。

埃文(David Ewen)在介绍这部歌剧时认为："斯莱特扩大和改变了《自治村》的主题，强调了格兰姆斯在群众的愤怒面前的无依无靠。虽然他是无罪的，但他却注定要大祸临头。这样，尽管格兰姆斯残酷成性、脾气暴躁，他却成了一个值得同情的人物，"① 米契尔(Donald Mitchell)认为："这部歌剧可作为对人的孤独的研究，它说明两个对立的方面——个人和社会，由于互相不理解而导致悲惨的结局。"②

歌剧于1945年6月在伦敦首次演出，获得成功。接着，先后被译成八种语言，在欧美许多城市上演。同年，作曲家从中抽出四首间奏曲，标题为《海》(Four Sea Interludes)，作为音乐会演出用的独立器乐作品。

①《黎明》(序幕和第一幕之间)，描写了渔村阴沉的气氛。渔民们正在安静地从事着他们各自的劳动。这里有常年遭到风吹雨打的荒凉的海边景色，有海鸥的呼叫声，也有曙光升出海面的景象。

②《星期日的早晨》(第一、二幕之间)，星期日清早，在渔村的街道上，可以听到教堂的钟声。第六小节起，出现了有切分音的旋律。

---

① 尤思：《20世纪音乐世界》，第116页。

② 米契尔于1983年3月在中央音乐学院的讲学记录稿。

③《月光》(第二、三幕之间)，夜晚，月光下的街景。大管、圆号和弦乐描绘出一幅近似印象主义的夜曲音画。

④《暴风雨》(第一幕第一、二场之间)，描写了暴风雨到来和它强大的力量。大海在翻腾、在怒吼。在剧情中，这一切也象征着人们愤怒的情绪。

第二节　微分音音乐、噪音音乐

1.微分音音乐

到目前为止，前面提到的所有的新音乐，不论是巴托克、斯特拉文斯基或勋伯格，也不论是多调性、无调性、复节奏或十二音体系，都还是在传统的乐音体系范围内进行的变化，即这些音乐中所使用的都是按一个八度分成十二个半音为最小音程单位的乐音(如按“音分”计量，一个半音等于100音分)。所谓微分音(microtone)就是小于半音的音程。用微分音程作成的曲子被称作微分音音乐。

据记载，古希腊的音乐中就使用过四分之一音。印度音乐中也有大量的微分音程。中国民间音乐中的升fa和降si不同于十二平均律中的同名音级，往往出现小于半音的现象。不过，对西方专业音乐来说，微分音的兴起主要还是20世纪20年代的事情。虽然墨西哥作曲家卡里洛(Julian Carrillo，1875——1965)曾在19世纪90年代进行了微分音的实验，艾夫斯在本世纪初写了《四分之一音弦乐合奏曲》(1903—1914)，① 但这些都是个别的例子。

20世纪微分音音乐的代表人物是捷克作曲家哈巴(Alois Haba，1893—1973)，他曾入布拉格音乐学院师从捷克作曲家诺瓦克

① 艾夫斯另一首经常被提到的四分之一音作品是《三首四分之一音小品》(1923—1924)，用了两架钢琴，分别相差四分之一音调音。

(Vitezslav Novak)，后又随奥地利作曲家施雷克尔(Franz Schreker)学习。他最早使用微分音的成熟作品是《第三弦乐四重奏》(1922)，随后，又创作了大量的微分音作品，主要是四分之一音(50音分)和六分之一音(33⅓音分)音乐，从钢琴、弦乐四重奏直到整部歌剧。同时，他也按传统的半音体系写作。他说："我关心的是把更加优美的声音上的细微差别渗透到半音体系中去，不是要取消半音体系……而是要扩展旧体系已经具有的表现可能性"(《第二弦乐四重奏》前言，1920)。他最著名的歌剧《母亲》共十场，根据捷克摩拉维拉一个村子里的生活素材自编剧本，歌颂母爱，采用四分之一音体系，于1931年在德国首次演出，由捷克和德国的乐器公司特制了可以产生四分之一音的钢琴、风琴、小号和单簧管。音乐是"无主题的"。作曲家要求"听众必须用一种新的欣赏方法，即不要等候一个喜欢听的或有特点的动机的重复"。哈巴于1924年在布拉格音乐学院建立了微分音音乐系，从事教学，以他为中心形成了一个捷克微分音学派。

另有一些作曲家按照其他的音程划分法来使用微分音，最著名的是美国作曲家帕奇(Harry Partch，1901—1974)。他把一个八度等分为43个音级，为此，自己动手制作了很多乐器，专门用来演奏他的音乐。

总的说，微分音音乐没有很大影响，但从20年代以来，总是不断有人在进行试验，包括布列兹、斯托克豪森、潘德雷茨基等都写过微分音作品。它的困难在于乐器的构造和调音的方法，但这些困难在电子音乐实验室里很容易解决。因此，现代作曲家的有些微分音作品是从那里制作出来的。

2.噪音音乐

微分音尚有一定的音高，它的音的振动是规则的；噪音音乐(noise-music)则由噪音组成，没有固定音高，音的振动是不规则

的。噪音音乐是未来主义思潮在音乐上的主要表现。

未来主义是20世纪初在意大利兴起的文艺运动。它否定一切传统，宣传未来艺术的新思想，强调表现现代机械文明等，主要反映在绘画等领域。最早在音乐上提出未来主义主张的是意大利作曲家普拉泰拉(Francesco Pratella，1880—1955)。他曾在1910—1912年发表三篇未来主义音乐宣言，提倡无调性、微分音、节奏的不规则性等，但限于理论，没有创作。未来主义在音乐上的主要代表人物是鲁索洛(Luigi Russolo，1885—1947)。他是意大利发明家、画家和作曲家，于1913年发表一篇未来主义的音乐宣言《噪音艺术》(L'arte dei rumori)，鼓吹把日常生活中可听到的噪音作为音乐作品基本的音响材料，因而比普拉泰拉的主张更为激烈。他认为："古代的生活是宁静的，19世纪随着机器的产生、噪音也产生了"。"我们必须突破这种纯粹音乐的狭窄的圈子，掌握噪音的无限变化的可能性"。1916年，他又出版了一本与此同名的著作，进一步发挥了他的思想。他把噪音分成六类，即：(1)轰隆声、霹雳声、爆炸声、哗啦声、飞溅声、咆哮声；(2)吹哨声、嘶嘶声、喷汽声；(3)飒飒声、淙淙声、咕噜声、忙乱声、潺潺声；(4)尖锐声、呼啸声、沙沙声、吵闹声、噼噼啪啪声、摩擦声；(5)金属、木头、石头、陶瓦的敲击声；(6)动物和人的声音：呼喊、尖叫、呻吟、大哭、大笑、喘息、鸣咽。

为此，他发明了各种噪音发声器，并为这些发声器作曲，如《汽车与飞机的集会》(1913—1914)等。但是，观众不能接受。① 1921年，在巴黎又举行了几场噪音音乐会，仍然引起很大争议。不过，拉威尔、奥涅格、米约，特别是瓦雷兹，却在听了音乐会

① 1914年在米兰演出噪音音乐会，由鲁索洛指挥，用了19件噪音发声器。演出时台下自始至终有人反对，闹得不可开交，最后引起武斗，双方都有人受伤。

后对器械的声音所具有的新的音响可能性颇感兴趣。20年代以后，鲁索洛本人也失去信心。1932年离开巴黎，后又回到意大利，专心从事绘画。他的那些发声器和乐谱都被留在巴黎，在第二次世界大战期间被毁。

噪音，有着丰富的表现力，在西方音乐中一直就存在（如打击乐），但不是音乐的主要组成部分。使用噪音的其他著名例子，如理查·斯特劳斯的交响诗《唐吉诃德》中的风声机（表示主人公想象飞过天空）、萨蒂的《炫技表演》中的打字机（原来还有警报器、马达、左轮手枪等，排练时取消了）、安太尔（George Antheil，1900—1959，美国作曲家）的《机械的舞剧》（1926）中的飞机螺旋桨、汽车喇叭、铁砧和锯子等发出的声音。但它们都是效果性的，起陪衬作用。噪音音乐走向极端，使噪音成为作品的基础。可以这样说，它在当时是以失败告终的。可是，这种扩展音响来源的设想并没有终止。

有一位作曲家，他不搞噪音音乐，不同意粗糙地再现日常生活中的噪音，但也受未来主义思潮影响，受噪音音乐启发，对表现机械时代，实验新的音响很感兴趣，而且对后来的先锋派作曲家有很大影响。他就是瓦雷兹。

瓦雷兹（Edgar Varese，1883—1965），生于法国，从鲁塞尔（Albert Roussel），丹第（Vincent d'Indy）学习，受德彪西音乐影响很深。1907年去德国，对布索尼于同年发表的文章《音乐艺术的新美学纲要》很感兴趣，两人成为好友。1915年，他比其他一些欧洲作曲家如斯特拉文斯基、巴托克、勋伯格等更早地来到美国（1926年入美国籍）。那时，他除了受德彪西的音乐和布索尼的思想影响外，已听过斯特拉文斯基的《春之祭》、勋伯格的《五首管弦乐小品》、巴托克具有自己风格的一些作品、鲁索洛的噪音音乐会等。因此，他是带着欧洲音乐的最新成果的印象而抵达

美国的。他和未来主义者的看法一样，认为新的科学时代的到来，音乐应该“从平均律的音阶和乐器的限制中解放出来”。他实验新的音响主要是在打击乐领域。他认为打击乐有一种特殊的生命力，对他有巨大的吸引力，由此成为西方第一个系统而广泛地探索打击乐的作曲家。

他的成熟作品都是到达美国后才写的。第一首大型乐队作品《美洲》(1921)，用了20件打击乐器。后来，又写了一系列重要作品，如《超棱镜》(Hyperprism, 1923)、《八雄蕊花》(Octandre, 1924)，《积分》(Integrales, 1925)、《电离》(Ionisation, 1929—1931)、《赤道仪》(Eguatorial, 1934)、《比重21.5》(1936)等。乐曲标题几乎都与自然科学有关，涉及光学、数学、物理、天文、植物学等。其中，《电离》，为13名打击乐演奏者而作，用了约40件打击乐器和两个警报器，是西方第一部著名的打击乐曲。[①]它没有旋律、没有和声，按不同性质的音色和音响结构而成：金属的、木头的、沉重的、轻巧的，等等。

瓦雷兹的作品不多，多数作于20、30年代，但因音响的怪异和演奏的困难，在40年代末以前，很少有指挥愿意演出它们。即便有机会得到演出，也很不受欢迎。50年代，他的作品突然被人发现。他象威伯恩一样，也成了战后新音乐风格的先行者。他把音乐看作是一种“有组织的声音”(不再是由乐音所组成)，不仅把音色、音响的重要性提到首位，降低了音高变化在作品中的作用；而且发展了节奏、曲式等新的概念和处理方法。由于他更多地把音乐看作单纯的音响运动，必然忽视它的表现内容（尽管有时有标题）。所有这些，在1945年以后的音乐中是很普遍的。

---

① 美国作曲家贝克尔(John Becker, 1886—1961)的《阿邦戈》(Abong, 1933)也是西方早期打击乐曲的著名例子。

50年代，随着电子设备的出现，瓦雷兹自然地借助于电子手段，创作了如《沙漠》(1954)、《电子音诗》(1957)[①] 等电子音乐作品。

---

① 《电子音诗》是为布鲁塞尔世界博览会菲利浦厅演出而用的。荷兰电气公司要求大厅被设计成“电子时代的一首诗”；建筑师要求作曲家使用电子音响，使听众面临世界创始一般。作品现场播放时还使用了425个扩音喇叭，声音来自四面八方。因此，它也是一首所谓“空间音乐”作品。

第二部分 1945年以后

第五章

序列音乐

第一节 概 述

1945年以后的西方音乐，其风格和流派更趋纷繁。在原来法西斯占领的国家和地区，普遍产生一种“补课”的要求，对那些被查禁的作品，以及采用新技法的作品具有特殊的好感。科学技术的发展，也给新音乐的实验带来了新的刺激。在这许多新流派中，最早引起人们注意的是序列音乐。

序列音乐(Serialism，或称序列主义音乐)是在作曲方法上按照固定顺序进行安排的一种音乐。十二音音乐，把半音阶的十二个音级按固定顺序安排，形成旋律与和声，组成作品，也是一种序列音乐；但这种序列手法仅表现在音高上，一般仍被称作十二音音乐。50年代出现的所谓序列音乐，是指那些不仅在音高上采用序列手法，在其他方面如节奏、力度、音色等，也采用了序列手法的作品。为了区别序列音乐与有时也被称作序列音乐的十二音音乐，人们通常也称序列音乐为整体序列音乐或全面序列音乐(total serialism)。

如前所述，威伯恩的十二音作品为序列音乐打下基础，已在

---

① 战后，在德国达姆施塔特开办了现代音乐暑期班，每年一期，专门介绍、推广新音乐，对现代音乐发展起了很大作用。

一定程度上把序列原则扩展到节奏方面，如《管弦乐变奏曲》(1940)。贝尔格的《抒情组曲》第三乐章也是采用时值序列的最初的例子之一。但是，第一首真正的整体序列音乐作品，一般认为是梅西安于 1949 年创作的《时值与力度的模式》。这首作品，从欣赏角度来看，缺乏形象，很难令人喜爱；然而，从音乐史角度来看，它很重要，提出了一种新的音乐构思方法，成为50、60年代影响很大的序列音乐这一流派的出发点。①

《时值与力度的模式》是一首钢琴曲，有三个声部，分别在高、中、低三个音区采用了三个(不同音高的)十二音音列：

例 5-18

这三个音列，在各个音的时值上有着严格规定。第一个音列，由一个32分音符𝅘𝅥𝅰开始，逐次增加一个32个音符，直到第十二个音包括了十二个 32 分音符的时间长度(♩.)。第二个音列，由16分音符开始，逐次增加一个16分音符；第三个音列，则从 8 分音符开始，逐次增加一个 8 分音符。因此，每个音，同它的高度

① 据说，斯托克豪森就是在听了这首作品后才立志成为作曲家的。他当时手边没有乐谱，一连听了三十遍。

相应，都有着它特定的时值，而这在全曲中将是始终不变的。不仅如此，作曲家还选用了从 ppp 到fff 七种不同的力度记号和十二种不同的发音法，分别固定在每个音上，而这在全曲中也是始终不变的。

梅西安把这三个音列(它们各有固定排列的音高、时值、力度和发音法)用并置的方法构成整首作品(个别音符有调整)。

尽管梅西安对序列音乐的发展起了关键性作用，但他本人并没有沿着这条道路继续走下去。战后序列音乐的重要代表人物是布列兹(Pierre Poulez，生于1925)、斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen，生于1928)、巴比特(Milton Babbitt，生于1916)、诺诺(Luigi Nono,生于1924)等。如前所述，战前就已经成名的一些作曲家如斯特拉文斯基、科普兰等，也在50年代转向序列音乐。在不同作曲家的序列音乐作品中，对于如何安排节奏等序列，并没有统一的方法。现仅举布列兹的为两架钢琴而作的《结构I》(1952)为例加以说明。

它的音高序列来自梅西安的《时值与力度的模式》。十二个音可依次以号码 1 ——12标记：

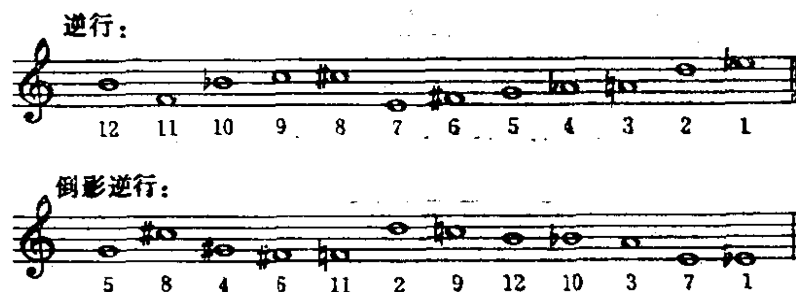
例 5-19



这些号码在音高序列的其他形式中将与它所代表的各音始终连系在一起：

例 5-20





作品的时值序列从32分音符开始，逐次增加一个32分音符，直到第十二个音包括了十二个32分音符的时间长度（♩.）。



力度序列从 pppP 开始，逐渐增加强度，直到ffff，共十二个等级：

pppp	ppp	pp	p	近似p	mp	mf	近似f	f	ff	fff	ffff
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

演奏法序列（省略了“4”和“10”）：

>	> •	•	normal	⌒ ••	▾	sfz ^ •	> ▾		– •	⌒
1	2	3	4 5	6	7	8	9	10	11	12

下面是根据音高序列制成的12×12方格序列表，各音上方的固定号码一并标出（见下页表格）：

时值序列的产生，根据这样的原则：当音高序列用原形时，时值序列用倒影逆行，或反之；当音高序列用逆行时，时值序列用倒影，或反之。具体的步骤，以第一钢琴（见例5—23）前七小节为例：它的音高序列是原形0；在原形0中，B^{12}为最后一音，然后从倒影逆行中找出以B^{12}开始的序列，把以它的号码标记所代表的时值，连起来，就成了第一钢琴前七小节的节奏形式（例5—21）：

原形→　　　　　　　　　　　　　　　　　　←逆行

倒影↓　　　　　　　　　　　　　　　　　　↑倒影逆行

♭E^{1}	D^{2}	A^{3}	♭A^{4}	G^{5}	♯F^{6}	E^{7}	♯C^{8}	C^{9}	♭B^{10}	F^{11}	B^{12}
E^{7}	♯D^{1}	♭B^{10}	A^{3}	♯G^{4}	G^{5}	F^{11}	D^{2}	♯C^{8}	B^{12}	♯F^{6}	C^{9}
A^{3}	♯G^{4}	♯D^{1}	D^{2}	♯C^{8}	C^{9}	♭B^{10}	G^{5}	♯F^{6}	E^{7}	B^{12}	F^{11}
♭B^{10}	A^{3}	E^{7}	♯D^{1}	D^{2}	♯C^{8}	B^{12}	♯G^{4}	G^{5}	F^{11}	C^{9}	♯F^{6}
B^{12}	♭B^{10}	F^{11}	E^{7}	♯D^{1}	D^{2}	C^{9}	A^{3}	♯G^{4}	♯F^{6}	♯C^{8}	G^{5}
C^{9}	B^{12}	♯F^{6}	F^{11}	E^{7}	♯D^{1}	♯C^{8}	♭B^{10}	A^{3}	G^{5}	D^{2}	♯G^{4}
D^{2}	♯C^{8}	♯G^{4}	G^{5}	♯F^{6}	F^{11}	♯D^{1}	C^{9}	B^{12}	A^{3}	E^{7}	♭B^{10}
F^{11}	E^{7}	B^{12}	♭B^{10}	A^{3}	♯G^{4}	♯F^{6}	♯D^{1}	D^{2}	C^{9}	G^{5}	♯C^{8}
♯F^{6}	F^{11}	C^{9}	B^{12}	♭B^{10}	A^{3}	G^{5}	E^{7}	♯D^{1}	♯C^{8}	♯G^{4}	D^{2}
♯G^{4}	G^{5}	D^{2}	♯C^{8}	C^{9}	B^{12}	A^{3}	♯F^{6}	F^{11}	♯D^{1}	♭B^{10}	E^{7}
♯C^{8}	C^{9}	G^{5}	♯F^{6}	F^{11}	E^{7}	D^{2}	B^{12}	♭B^{10}	♯G^{4}	♯D^{1}	A^{3}
G^{5}	♯F^{6}	♯C^{8}	C^{9}	B^{12}	♭B^{10}	♯G^{4}	F^{11}	E^{7}	D^{2}	A^{3}	♯D^{1}

第二钢琴时值序列←

第一钢琴时值序列↑

例 5-21

12 11 9 10 3 6 7 1 2 8 4 5

力度标记采用与B音连系在一起的号码12，即ffff，演奏法也是12，即⌒。

再来看第二钢琴的前七小节，序列的音高采用倒影0；在倒影0中，最后一音是G^5，按同样方法，找出逆行中以G^5开始的序列，然后确定其时值：

例 5-22



力度与奏法均用号码5（近似p；normal)。①

例 5-23

Très Modéré (♪=120)

原形 0

PIANO I

ffff legato sempre

Très Modéré (♪=120)

倒影 0

PIANO II

quasi p sempre

(ffff)

(quasi p)

对序列音乐的看法：

人们对十二音音乐就一直存有争议。威伯恩的作品，特别是《交响曲》(Op.21)以后的作品，演出时常常维持不了听众的兴趣。整体序列音乐在他的音乐基础上进一步规范化，不仅音高、而且节奏、力度、音色等因素也都按预先排列的方法作成，这样，是不是过于束缚作曲家的想象力？其次，也许是更为重要的，比起十二音音乐来，它离开听众的欣赏习惯更远。如果说，对十二个不同音高的音，人们还可以辨认的话，那么，对十二个各不相同的时值的音排列在一起，没有任何规则的节奏律动，人们可不是那么容易把握得住的。有些序列音乐，精细安排，分析起来饶有兴味，听起来却无章可循，象偶然音乐一般。那么，是这样的音乐违背了听觉艺术的基本规律，还是听众的欣赏习惯也会象对待以往某些音乐那样逐渐变化？这是一个不易得出现成结论的问题。简单地说，序列音乐一方面提出了一种新的创作方法，带来了新的表现可能性，尤其是当有条件地使用它(如不是那么严格；限于短时期内；与歌词等其他非音乐因素结合，等等)，并有明确的表现目的时，未必没有价值；另一方面，它又过于机械、僵化，偏于形式，对作曲家限制太大，对听众缺乏吸引力。

有人认为，序列音乐的意义可能不在于它本身。作为一个流派，它在70年代以后已经衰落。很少再有作曲家采用严格的序列手法作曲。但是，它的影响依然存在，那就是寻求变化，避免重复。现代生活和音乐的发展需要不断变化和更加丰富的节奏、力度和音色。事实上，这些东西一直在吸引着很多作曲家。

---

① 请参阅郑英烈：《序列音乐讲座》(初稿)第81—84页。

第二节　梅西安

他是1945年大战结束以后的关键性人物，起着承前启后的作用，以致有人称他为“现代音乐之父”。

1.生平

1908年生于法国阿维尼翁，知识分子家庭出身，从小受莎士比亚等人文学名著的薰陶。1919年（11岁）入巴黎音乐学院，教师中包括作曲家杜卡（Paul Pukas）。1931年毕业，任巴黎三一教堂管风琴师（后沿续四十几年），1936年创立“青年法兰西”小组，并在音乐师范学校和合唱学校任教。同时，潜心研究印度音乐与希腊调式和素歌等。1939年应征入伍，不久被俘。在德军集中营期间创作早期重要作品《最后时刻四重奏》（Quatuor pour la fiu du temps，1941）。1942年被释后，任巴黎音乐学院教授。1944年出版理论著作《我的音乐语言技术》，总结了他当时的音乐思想。

作为教师，必须提到他在巴黎音乐学院开设的音乐分析课程。他创造性地分析了德彪西的《佩里阿斯与梅丽桑德》、斯特拉文斯基的《春之祭》、新维也纳乐派的作品、印度音乐节奏、古希腊的韵律、鸟叫的声音等等。这些都是他长期研究的心得，超出了当时音乐学院传统的课程范围。虽然没有以他为中心形成某个流派，也没有直接的追随者，但很多人都受他的影响。他的学生中有一些后来很出名的作曲家如布列兹、斯托克豪森、希纳基斯等。

2.创作特征

梅西安不属于现代音乐中任何一派，但是他的音乐很独特，个性明显，以丰富的音响组合和浓艳的色彩著称。他把各种素材，按他自己的方式加以变化，综合在他的创作之中。这些素材包括

传统的、现代的；专业的、民间的；欧洲的、东方的……如哥里戈里圣咏、中世纪调式音乐、德彪西、斯特拉文斯基、瓦雷兹的音乐等等。他对东方音乐有着特殊的兴趣，如印度的不对称节奏、佳美兰乐队的织体和音色等。

(1)题　材

梅西安的音乐没有公开或直接地对历史或现实的重大事件作出反映，主要涉及三个方面的内容：宗教、爱情和大自然。梅西安是一个虔诚的天主教徒。他说："我想在音乐中表现的最主要的思想就是对天主教信仰的忠诚，这是最重要的，因为它超于其他一切之上"。① 对于爱情，他说他同其他所有的人一样，是很敏感的，并想"借助人类爱情最伟大的传说，即特里斯坦和伊索尔德的传说"表现出来。他对大自然的热爱，集中在鸟的歌唱。他从18岁起，化费大量时间记录鸟叫的声音，已有几千种。据说他可以辨认约50种法国不同种类的鸟鸣。他的很多作品就是不同程度地把这种对上帝的感情、人与人的爱，以及从鸟鸣发展而来的声音结合在一起。

(2)音乐语言

梅西安独树一帜的音乐语言首先表现在创造性地使用节奏方面。他自称是一位"作曲家和节奏学家"。他吸取和发展了《春之祭》、印度音乐、佳美兰音乐中独特的节奏手法，经常采用奇数节奏(如用5代替4，7代替6等)、不对称的节奏形态、各种人为的节奏组合方式等，例如：

a.附加音符(added notes)或附加时值(added Values)：



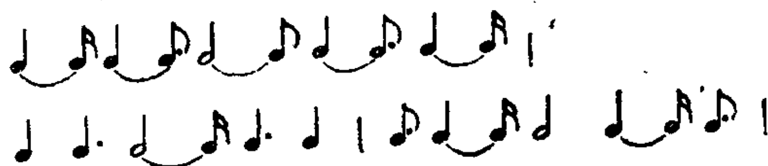
① 唱片说明，EMI唱片公司SLS5117。

b. 扩展或缩短时值不是用通常的成倍的办法，而是用分数的办法，如 ，不是成为 或 ，而成为 。

c. 正反两用的节奏(palindrome rhythms)或称"非逆行节奏"(non-retrogradable rhythms)：



d. 依次递增(减)时值



每次重复时，各音都减少一个16分音符。也可从一个节奏型的某个音上逐次增(减)时值：



e. 人物性节奏(personnages rhythmiques)，也称"三部分节奏体系"(tripartite rhythmic system)： 这里，开始的三个音符好似三个人物，在随后的变化中，中间一个不动，第一个逐次减少一个32分音符，而第三个逐次增加一个32分音符，直到最后，原来的第一个音符消失。

从这些例子中，可以看出，梅西安打破了传统的发展节奏的方法，不断地增加或减少一点时值，摆脱节拍的限制，使小节线失去原来的作用(即便保留，也只是为了方便读谱)。

在旋律与和声方面，占中心位置的是他自己发明的“有限移位调式”，即在八度内，由全音和半音规则交替而形成的各种人工调式（见本书序言注中的梅西安音阶）。它也可以有其他形成方式：半音、全音、半音、全音……；两个半音一个全音……；两个全音一个半音……等等。调式各音不仅组成旋律，而且组成和声（同序列音乐做法一样）。这种和声不是功能性的，而是色彩性的。当不同调式重叠产生多调性时，和弦经常被一种复杂的音响所代替。与瓦雷兹的音乐一样，在这里，和声只与音乐所需要的色彩和紧张度有联系。

音色在梅西安的作品中占有特殊地位。他对音色曾经发表过很多言论：某种声音或某几种声音的组合，具有某种颜色；移动一个半音，成了另一种颜色；然后，如回到原来高度，颜色也会复原。他说他在听或写音乐时，经常看到各种色彩。心理学上这种（视觉和听觉相联系的）“通感”现象，在他身上体现明显。但主观成分很大，不一定具有普遍意义。尽管如此，他在德彪西音乐基础上，借鉴了东方音乐，找到了新的音色，找到了独特的器乐织体所造成的奇异音响。

3.不同阶段的主要作品

第一阶段，从开始创作到1948年，已显示出个人风格。如管弦乐《升天》（1934）、女高音与钢琴曲《献给Mi的诗》（1936）①、《最后时刻四重奏》（1940，为小提琴、大提琴、单簧管和钢琴而作）、钢琴套曲《二十次朝觐圣婴耶稣》（1944）、大型交响曲《图朗加利拉》（1948）等。其中，最重要也是最流行的是《图朗加利拉》，它综合了作曲家第一阶段音乐创作的特点和风格。

第二阶段，从1948到1953年，探索序列技术，代表作是《四

---

① “Mi”是梅西安对他妻子的爱称。

首节奏练习曲》(1949—1950)。《时值与力度的模式》是其中的第一首。

第三阶段，从1953到1962年，转向采用鸟叫的声音作为创作的主要素材。如大型钢琴套曲《百鸟图》(1956—1958)、钢琴和乐队曲《百鸟苏醒》(1953)、《异国鸟》(1955)、大型乐队曲《时值色彩》(Chronochromie，1960)等。《时值色彩》把时值与色彩联系在一起，音响抽象复杂，但仍包括了很多地区的鸟叫声音。

第四阶段，从1962年以后算起，风格趋向综合，特别是把宗教内容与对大自然的感受结合起来。音乐素材中包括了自第一阶段以来使用的如印度节奏、古希腊的韵律、佳美兰打击乐、序列音乐、作曲家自己的人工调式、鸟叫声的模仿等等。代表作有管弦乐《期望死者复生》(1964)、合唱与管弦乐曲《耶稣基督的变容》(1965—1969)等。

作品选介：《图朗加利拉交响曲》
(Turangalîla-Symphonie)

受库谢维茨基委托，为波士顿交响乐团而作(1946—1948)，1949年首次演出。

围绕着《特里斯坦和伊索尔德》故事的主题，梅西安写了三首作品，《图朗加利拉》是其中的第二首（其他两首是组歌《阿拉维》Harawi和合唱《五首带叠句的歌曲》Cinq Rechants)。

尽管如此，这首作品并没有故事的成分。它更象一幅广阔的音乐图画，好象使人“瞥见超现实的幻想世界，那里，爱情和死亡，痛苦和喜悦，或者，情人们引起美感的世界和美国作家爱伦·坡(1809—1849)作品中的恐怖气氛，都对比鲜明地聚集在一起”。①

① 约翰逊：《图朗加利亚》，唱片说明，EMI唱片公司，SLS 5117。

《图朗加利图》的标题，是由两个梵文字连起来的。Turanga意为流动、运动或律动的时间；Lîla，意为爱情、消遣、娱乐或游戏(按照宇宙的有秩序的神圣活动——创造、毁灭、再创造、生命力和死亡——的意义上来说)。整个标题，根据梅西安的解释，就是："爱情之歌"或"欢乐的赞美诗"，这是一种超凡弃俗的欢乐，一种完全不可抗拒的爱情，它超脱和扑灭了它本身以外的所有一切。

管弦乐队采用了三管编制，此外，还需要一个庞大的打击乐组、钢琴和马特努琴（Onde Martenot，马特努于二十年代发明的一种电声乐器)。钢琴、钟琴、钢片琴和颤音琴(vibraphone)的结合，可以使人联想起佳美兰乐队的声音，这种声音，连同电声乐器造成了这首作品的独特的音色。

交响曲共十个乐章，演奏时间近一个半小时。

① 引子
② 爱情之歌 1
③ 图朗加利拉 1
④ 爱情之歌 2
⑤ 星星生命的欢乐
⑥ 爱情沉睡的花园
⑦ 图朗加利拉 2
⑧ 爱情的发展
⑨ 图朗加利拉 3
⑩ 终曲

十个乐章，除第一乐章作为独立的引子外，可按不同风格分为三类：第一类包括第二、四、六、八乐章，使用了爱情主题及其他有关主题。但爱情主题的完整出现是在第六乐章，并在第八乐章得到充分展开。第八乐章因此也就象是整个交响曲的发展部一样。

第二类包括第五、十乐章。第十乐章虽也出现了爱情主题，但在性质上与具有谐谑曲特点的第五乐章更为接近。在第五乐章，交响曲中那种世俗的狂喜情绪达到了顶点。

第三类由第三、七、九乐章组成，标题分别为图朗加利拉1、

2、3。在这三个乐章里，我们可发现作品所包含的所谓"不祥"的成分，即"死亡"和"痛苦"的成分。特别是第七乐章，作曲家说他是从爱伦·坡的《地狱与摆锤》那里得到启发而创作的。它与第六乐章形成鲜明对照。

第三、七、九这三个乐章是最初写下来的，它们包括了作曲家当时在节奏方面所进行的最复杂的实验，尤其是其中的第九乐章。

《异国鸟》
(Oiseaux exotiques)

梅西安自称"是一位鸟类学家"，而且是"用音乐来为鸟声记谱的唯一的鸟类学家。"他说："将录下的鸟声的节奏，给它附上各种音色，这是件极难的事，实际上任何乐器也不能把原来的鸟声再现出来。……我想在作品中把鸟声再现出来，就要在每一个音上作出它应有的和声，并务使其谐调，进一步再努力表现出它原来的音色。"

《异国鸟》为钢琴独奏及管弦乐而作(1956)，它描绘了世界各国及不同栖息地的约40种鸟。这些鸟各有奇异、独特的鸣叫声，如同它们绚丽多彩的羽毛颜色一样。全曲可分十三个段落：

① 引子

② 钢琴华彩段(根据印度八哥和北美画眉的鸣叫声写成)。

③ 四种鸟(印度八哥、金莺、红咀鸟和加利福尼亚画眉)的间奏曲，由木管乐、钢琴和木琴奏出。

④ 根据北美红雀的鸣叫声写成的短小的钢琴华彩段。

⑤ 四种鸟(木管)的间奏曲的其余部分。

⑥ 根据北美红雀的鸣叫声写成的第三钢琴华彩段，

⑦ 亚马孙森林上空的雷雨，这里有渐强的锣声。北美松鸡

鼓起它的气囊，然后发出自高而低的可怕的尖叫声。

⑧ 大型的中间合奏段。所有的鸟按对位的方式一起合唱，合唱的下方，由从印度和希腊的节奏发展而来的打击乐上的各种节奏样式加以衬托。

⑨ 大合奏之后，可以听到北美松鸡的四声尖叫，接着是锣声的渐强。

⑩ 第四个钢琴独奏华彩段，较长，根据食米鸟和猫鹊的鸣叫声写成，它巧妙地利用了钢琴这一乐器的所有音区。

⑪ 第二次、也是最后一次大合奏。向尾知更鸟(鹟的一种，浅兰色和橙色，带长尾巴)是主要的独唱家。不寻常的对位织体出现在所有乐器声部，具有浓郁的色彩。

⑫ 短小的钢琴华彩段，使人回想起北美画眉和北美红雀。

⑬ 尾声中出现了令人发嚎的白冠画眉（大躯体，生活在喜马拉雅山区)的执拗的呼叫，并由此将乐曲引向结束。

《异国鸟》曾在欧美及日本各大城市演出，每次演出几乎都由法国钢琴家洛里奥(Yvonne Loriod)担任钢琴独奏。

第三节 布列兹

1625年生于法国蒙布里松，是威伯恩以后序列音乐最重要的代表人物。他通过自己的创作、演出、教学、评论等活动，大力宣传序列音乐。

他从小爱好音乐和数学。他的父亲打算培养他成为工程师，最后，他自己仍选择音乐为职业。但是，数学对他的创作起了很大作用，以致后来被称为“音乐科学家”①。

布列兹1942年（17岁）入巴黎音乐学院，在梅西安班上学习(1945年毕业)。受老师启发，他对德彪西和早期斯特拉文斯基很

有兴趣。同时，又随定居法国的波兰作曲家莱博维茨(Rene Leibowitz，1913—1972) 私人学习。莱博维茨是威伯恩和勋伯格的学生。当时，巴黎人对十二音体系了解甚少，莱博维茨通过教学，成为勋伯格学派在法国的代理人。他还出版了一本书《勋伯格和他的学派》(1948)，对青年人影响很大。因此，布列兹是一位既向梅西安学习，了解了法国的新音乐；又向莱博维茨学习，了解了奥地利新维也纳乐派音乐的作曲家。

他以威伯恩后期的音乐为出发点，对作品中的旋律、和声与对位进行周密思索、安排，但他不满足于此，他感到这样创作出来的作品缺乏活力和光泽，于是，又吸取了梅西安、德彪西音乐中的节奏与音色，吸取了早期斯特拉文斯基、早期勋伯格作品中的表现主义特征。也就是说，他把严密的数学构思与自由的、主观的、甚至狂乱的感情表现相结合，从而形成他的独特风格。这种独特风格就是布列兹的音乐创作对20世纪音乐的贡献所在。他的音乐语言一方面高度组织化，一方面又很自如，富有色彩性。有人称他为“德彪西式的威伯恩”，或者“抽象的印象主义”。

他的成名作是1948年的序列主义作品《第二钢琴奏鸣曲》，音响强烈、狂热，出人意外。梅西安后来说：“当布列兹第一次进我教室时，他是那样彬彬有礼，不久以后，他怒气冲冲地反对整个

---

① 瓦雷兹曾于1936年预言：将来的交响乐作曲家必须在实验室里同科学家讨论，而不是在小阁楼里与小提琴演奏家商量。果然，1945年以后的作曲家在制作电子音乐时经常需要与科学家合作。著名作曲家本人擅长自然科学的除布列兹外，还有〔法〕谢菲尔(Pierre Schaeffer，电讯工程师)、〔德〕斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen，物理与声学)、〔希腊〕希纳基斯(nnilas Xenakis，获工程学学位)、〔美〕巴比特(Milton Babbit，数学)、〔美〕希勒(LeJaren Hiller，化学博士)、〔美籍俄裔〕洛帕特尼科夫(Nikolni Lopatnikoff，土木工程学)等。

世界。"①

1954年，他创作了他最著名的作品《没有主人的锤子》。这是一首为女低音和六件乐器而作的整体序列音乐作品。它的音乐织体透明、音响奇特；时而安逸，时而狂野；大跳的旋律、七零八落的节奏，既近似威伯恩后期的风格，又令人想起某些东方音乐特点。50年代中期，布列兹受美国作曲家凯奇影响，采用偶然原则，如《第三钢琴奏鸣曲》(1955—1957)，允许演奏者在乐章的顺序、时值、力度和演奏法的处理上进行自由选择。五个乐章、为女高音和乐队而作的《层层交叠》(Pli selonpli,1964)是布列兹后期的重要作品，副题"马拉美的诗",结合了序列和偶然音乐的手法。

尽管如此，他的音乐不是很流行，也不容易被听懂。很多人不知道他的作品，但知道他是当代一位名指挥。1946年，经奥涅格介绍，他担任了一个剧团的音乐指导，从那以后，他的指挥活动一直没有停止，并取得很大成功。他曾被邀请担任世界著名乐团如纽约爱乐乐团、伦敦BBC交响乐团指挥。50年代中期起，他也开始从事教学，介绍创作经验，持续十二年。1963年，他出版了《论今日的音乐》,根据他在达姆施塔特暑期班的讲稿整理而成，系统地论述了序列音乐的问题。

1965年以后，他的创作不多，主要从事指挥。80年代起，指挥活动逐渐减少，转向计算机音乐研究。他在巴黎领导"音乐与音响协调研究所"(IRCAM)，推动音乐家与科学家合作，探索新的电声音乐创作。他在那里的第一个重要成果是创作了《对答》(Ropons, 1980)。

他的主要作品除提及者外，还有两架钢琴曲《结构Ⅰ》(1951—1952)和《结构Ⅱ》(1956—1961)、《光芒》(Eclats, 1965, 为15

① 引自法国作曲家卡斯泰雷德(Jacqnes Casterede)于1988年3、4月在北京中央音乐学院的讲学记录稿。

件乐器而作)等。

作品选介：《没有主人的锤子》

(Le Marteau sans Maître)

为女低音和小乐队而作(1954)，于1955年在国际现代音乐协会主持的(西德)巴登巴登世界音乐节上首次演出。

在《第二钢琴奏鸣曲》(1948)、《结构Ⅰ》(1952)等一些作品中，布列兹已经扩展了古典的十二音体系，把音高方面的序列原则运用到了节奏、力度和演奏法等方面。《没有主人的锤子》继续采用序列手法，是整体序列音乐的代表作，但又没有受序列技术的严格限制。作曲家把序列手法与印度尼西亚佳美兰乐队的装饰性织体和闪烁的音响融为一体，并结合了斯特拉文斯基早期作品中的节奏、勋伯格的念唱音调、德彪西的朦胧的音色等成分，特别是在配器上有所创新。斯特拉文斯基曾称它是“新的探索时代唯一真正重要的作品”。[1]

《没有主人的锤子》的歌词选自法国超现实主义诗人夏尔(Rene Char，生于1907)的同名组诗中的三首短诗。因为它是超现实主义的，所以难以理解。作曲家说：“如果你想要理解这歌词的话，那就念它吧！”

1.疯狂的手艺人

红色的大篷车在监狱的边缘上
尸体在篮子里
而耕地的马群在马蹄铁中
我梦见我的头在我的秘鲁刀子的尖尖上。

---

① 唱片说明，Turnabout唱片公司，TV34081S。

2. 美丽的建筑和预感

我听见在腿中步行
死海在我头上兴风作浪
婴儿是那荒芜的散步码头
成人是仿造的幻影
纯净的眼睛，在树林里
哭泣着寻找那可居住的头脑。

3. 孤独的刽子手

步伐退缩不前，行路人沉默不语
在仿造的钟面上
钟摆甩掉了它那反光的花岗石的负担。

《没有主人的锤子》有九首互相关联的乐曲。包括四首声乐曲和五首器乐曲。四首声乐曲是由于三首诗中的第二首诗有两个音乐版本（即套曲的第五、九首）所形成；五首器曲乐是由于第一首诗的前奏和尾奏（即套曲的第一、七首），加上第三首诗的三个注释（即套曲的第二、四、八首）所形成。具体结构如下：

① 在《疯狂的手艺人》之前
② 《孤独的刽子手》注释之一
③ 《疯狂的手艺人》
④ 《孤独的刽子手》注释之二
⑤ 《美丽的建筑和预感》第一版本
⑥ 《孤独的刽子手》
⑦ 在《疯狂的手艺人》之后
⑧ 《孤独的刽子手》注释之三
⑨ 《美丽的建筑和预感》第二版本

小乐队由六件乐器组成，主要是长笛(G调)、中提琴和吉他，它们经常由木琴(xylorimba，它结合了xylophone的金属般音色及marimba的柔和的木质般音色)和电颤琴(vibraphone)所衬托。另有打击乐一人，乐器包括鼓、两对古巴小鼓（bongo)、响葫芦、克莱夫(clave)、铃、三角铁、高音锣和低音锣、铜锣、吊钹和两个小钹。

每首乐曲只使用部分乐器。

第六章

电子音乐

第一节 概 述

电子音乐(electronic music)可以泛指一切利用电子手段产生、修饰的声音制作而成的音乐，与由共鸣体自然发音的音乐相区别。① 但是，严格意义上的电子音乐是指不仅在演奏上，而且也在作曲上利用电子手段而形成的音乐。因此，它不包括电声乐器演奏的音乐，如1920年出现的特里明琴（以它的发明者 Leon Theremin的名字命名）、1928年出现的马特努琴(以它的发明者Maurice Martenot的名字命名)以及其他各种电乐器、电子乐器等。这些电声乐器突破了传统乐器的音响范围，却依然象其他乐器一样，专供演奏现成的音乐。它们与在实验室里利用电子设备作曲而成的音乐不同。我们在这里讨论的是后一种电子音乐。它的产生是战后科学技术迅速发展的结果，也是噪音音乐在新时期继续实验的产物。

1.历 史

第一阶段：录音带音乐

利用录音带操作技术制成的电子音乐作品可统称为录音带音乐(tape Music)。它可包括具体音乐和电子音乐两类。具体音

① 有人把这里的电子音乐称作电声音乐 (electro-acoustic music)，以此区别于下文提到的、与具体音乐相并列的电子音乐。

乐(musique concrete)是把自然界或日常生活中的具体音响录下来，加以变化和处理，组成作品，以此与作曲家写在乐谱上的抽象符号所表示的音乐相对照。具体音乐的发明者是法国作曲家谢菲尔(Pierre Schaeffer, 生于1910)。他的父母虽然都是音乐家，他却在1929年进入工科大学学习，毕业后任专职的电信工程师。他在巴黎法国广播电台工作期间，有机会接触大量音响效果资料。1948年，他创作了第一首具体音乐作品《火车练习曲》，把车轮滚动、喷汽、汽笛等声音拼接、录制而成。① 他最流行的具体音乐作品是同年创作的《锅盘练习曲》(Etude aux cassroles, 又名《忧郁练习曲》, Etude pathetique)，其中录制了锅盖旋转、口琴、和尚念经、巴厘音乐、咳嗽等各种声音。

谢菲尔在具体音乐中使用的方法为后来的录音带音乐打下基础，如：录音带打圈子(可使声音无限循环)、变化速度(以改变音高)、反转方向(使通常的发音方式倒转过来)、分切和拼接、录音带延迟(以产生回声效果)等。他在巴黎电台建立了世界上第一个最大的电子音乐实验室，这个实验室吸引了很多作曲家来这里短期工作，如布列兹、米约、梅西安、斯托克豪森等。

1951年，在西德科隆电台也建立了电子音乐实验室，那里的作曲家也利用录音带制作电子音乐作品，但与具体音乐不同的是，他们不采用自然界和日常生活中的音响，而是采用电子设备本身(如振荡器)发出的音响作为原材料。德国的电子音乐，从一开始，就带有更多的科学实验的性质，不象法国那么注重情趣和气氛。科隆实验室的建立者艾默特(Herbert Eimert, 1897—1972)是一位作曲家，毕业于科隆音乐学院，信奉十二音体系。

---

① 录音带试制成功是在第二次世界大战结束时，但直到50年代初才被投放市场。谢菲尔在1951年使用磁带录音机前，一直依靠录音盘进行录音(disc recording)。

他不出名，但很重要。他认为序列技术的进一步发展只能在电子音乐中才能实现。他对斯托克豪森有很大影响。斯托克豪森曾在他的实验室工作，很快就成为德国电子音乐的代表人物。他的第一首重要的电子音乐作品是《练习曲Ⅱ》(1954)，只采用正弦音作为音源，同时，结合使用序列手法。他最重要的电子音乐作品是《青年之歌》(1955—1956)，为童声和电子音响而作。童声经过变形、加工，变得支离破碎，再与电子音响相结合，十分奇特。现场演出时，《青年之歌》还使用了五个拉开距离的扩音喇叭，从而把“空间运动”的概念引入音乐。①

50、60年代，巴黎和科隆是西方电子音乐的两个中心。从《青年之歌》采用人声可以看出，法国具体音乐和德国电子音乐之间的区别正在开始消失。50年代中期起，其他各国也相继建立电子音乐实验室，如意大利米兰的电子音乐实验室和美国哥伦比亚-普林斯顿电子音乐中心等。意大利电子音乐的代表人物是贝里奥(Luciano Berio，生于1925)，他最著名的电子音乐作品是《泰马》(Thema，1958)，标题取自乔伊斯(James Joyce)的小说《尤利西斯》，也是利用人声进行电子处理。美国电子音乐的代表人物是乌萨切夫斯基(Vladimir Ussachevsky，生于1911)。他既采用自然声音，也采用电子声音，兼取法德两国所长，代表作如《木管和铜管》(1965)。在美国有影响的电子音乐作品中，还应该提到瓦雷兹的《电子音诗》(1957)、巴比特的《菲洛梅尔》(Philomel，或译《夜莺》，1964，为女高音和录音带而作，同时采用序列手法)、凯奇的《方塔娜混合曲》(1958)等。其中，《方塔娜混合曲》由一系列噪音所组成，既是电子音乐中离开传说最远的一个例子，也是一首令人难以接受的偶然音乐作品。

---

① 斯托克豪森认为，音除了有高低、强弱、长短、音色四种性质以外，还有一种性质，即音的空间位置。

第二阶段：合成器音乐

虽然，1955年出现了著名的RCA（美国无线电广播公司，Radio Corporation of America 的缩写）电子合成器（Synthesizer），1959年又改进为RCA Mark Ⅱ合成器，但是直到1964年电平控制合成器（voltage-controlled Synthesizer）问世以后，合成器音乐才有了广泛的实际使用的价值。电平控制合成器是一个小型的制作电子音乐的独立完备的系统。它代替原来满屋子的器材和很多插线，通常包括三个部分：1.产生声音（振荡器、噪音发生器）；2.处理声音（扩音器、混频器、滤波器、反响器、环形调制器等）；3.控制源（包络发生器、音序器、键盘等）。它大大简化了电子音乐的创作过程（在原来的录音带音乐中，制作30秒钟的音乐约需要4小时），扩大了声音的范围和性能，还可现场表演，进行即兴作曲。在各种小型的电子合成器中，最常见的有"穆格"（设计者为美国Robert Moog）、"布克拉"（设计者为美国的Donald Buchla）和"辛-凯特"（设计者为意大利的Paolo Ketoff）三种。美国作曲家苏博尼克（Morton Subotnick，生于1933）为布克拉合成器创作了合成器音乐的代表作《月亮上的银苹果》（1967）。

第三阶段：计算机音乐

计算机音乐（computer music）是指那些不仅利用计算机作曲而且其音响材料也出自计算机的电子音乐作品。因此，如果一首乐曲仅仅依靠计算机的协助来进行作曲，还不是严格意义上的计算机音乐。计算机比合成器更加优越，有着产生潜在的各种声音的巨大可能性；有着制作精确音响和复杂节奏的能力。它可以加速和简化音响制作过程，免去拼接磁带的烦人劳动，有时，只须改变一些"指令"，就能轻易地产生同一首作品的不同版本等等。计算机音乐所展示的广阔前途，人们还难以预料。作曲家们如要

制作计算机音乐，首先必须学习特定的计算机程序和计算机语言，因此，对一般缺乏计算机专业知识的人来说，它还没有足够的吸引力。计算机音乐的代表人物是法国的里塞（Jean-Claude Risset，生于1938）。他是一位少有的精通计算机专业的作曲家。他的代表作是《突变Ⅰ》（Mutations I，1969）。

2.电子音乐提出的新问题

（1）任何声音都成了音乐的基本材料

序列音乐，不论怎么变化，仍采用十二个半音。现在，从纯音（正弦音）直到最复杂的噪音都被当作“音乐”，那么，什么是音乐？《辞海》提到：“通过有组织的乐音所形成的艺术形象，表达人们的思想感情，反映社会现实生活”，首要条件是乐音。如果不是由乐音组成的“音乐”，还是不是音乐？

（2）特殊的结构方式

传统音乐中的各种基本表现手段，如旋律、和声等，都是以乐音为基础的。电子音乐中也会使用节奏、复调等用词，但涵义不同。特别是曲式结构，电子音乐主要依靠紧张和松驰（包括快慢、强弱）的关系，以及音色的变化等来组织音响。那么，在电子音乐中，相当于传统音乐曲式的具体结构形式是什么？

（3）取消了演奏者

作曲和演奏合二为一是电子音乐的一个特点。操作仪器，既是作曲，也是演奏，不需另有演奏人员。当然，电子音乐发展到后来，经常结合现场演出。配合着播放录音带，舞台上也出现演奏家。尽管如此，电子音乐作为一个独立品种，很多作品是在实验室完成的。

（4）改变了记谱法

有的电子音乐没有乐谱，有的只是仪器操作技术的细节说明，也有的采用图示式的记谱方法，不一定再限于五线谱表记

谱。

不仅如此，电子音乐的这些特点，又进一步影响了非电子音乐，也在常规音乐中表现出来。

3.对电子音乐的看法

不管对电子音乐有多少争议，它的日益普及已是事实。除了上面提到的法、西德、美、意等国外，很多国家也都有了电子音乐实验室(包括苏联和东欧国家)，一般都设在大学或电台里。仅美国在70年代就有400多个。在日常生活里，在电视、电影、剧场、广播中，经常可以听到电子音乐音响。有的流行音乐团体也在使用合成器。①它的优越性除了具有传统音乐所不具备的特殊表现力以外，还可以减少费用开支。

有人认为音乐历史经历了三个阶段：(1)声乐时期。通过人身自己发出的声音，表达感情，最直接，最有表现力；(2)器乐时期。扩大了声音的范围和性能，是人声无法达到的，从而使音乐更加丰富；(3)电子音乐时期。几乎是无限地扩大了声音的范围和性能，特别是具有科技新时代的音响特征(过去的乐器如双簧管可以使人联想到田园景色，小号可以使人联想到凯旋的队列行进等等)。但是，正如器乐有它的优越性，并不因此可以代替人声一样，电子音乐也不能代替传统音乐。从整体来看，它既不象某些人所说的那样，是音乐发展的唯一方向，也不象另些人所说的那样，是一种没有前途的音乐。它是一个品种，增加它，只会使音乐的园地更加多彩。当然，电子音乐作品是多种多样的，那种从头到尾都由噪音组成的电子音响，恐怕难以被人接受。

① 据报导，在日本一座寺院里，当和尚念经时，用电子音乐伴奏，以烘托气氛，很受欢迎。

第二节 斯托克豪森

1928年生于科隆近郊，19岁入科隆音乐大学，随马丁(Frank Martin，1890—1974，瑞士作曲家)学习作曲，同时在科隆大学攻读音乐学、哲学和语言学。这段时间，主要靠在爵士乐队演奏钢琴维持生活。1951年，参加达姆施塔特国际现代音乐暑期班，结识了梅西安和布列兹，被他们的新音乐所吸引。第二年，赴巴黎，师从梅西安，并在谢菲尔刚刚建立的具体音乐工作室实习。1953年回到科隆，参加科隆西德电子音乐实验室(1963年起任艺术指导)。1954—1956年继续在波恩大学学习音响学、语音学和信息理论。

战后，西德鼓励艺术家进行探索，加上政治、经济的复苏，给斯托克豪森的艺术创作带来了十分有利的条件，使他很幸运地成为他那一代人中最为成功的先锋派作曲家。他的影响很大，除进行创作外，还从事教学(1963年起，在达姆施塔特讲课，其效果可与梅西安相比；1971年起任科隆大学作曲教授)，经常撰写文章(他是序列音乐杂志《序列》的出版者之一)，发表演说。迄今为止，他的作品已出版到第50号，唱片发行50多张。他的演讲、论文选也已出版了四卷。1964年起，他组织了一个小型乐团，专门在国内外巡回演出他的作品。

斯托克豪森的创作以威伯恩式的音乐为起点，把音高序列的原则扩展到节奏、音色、力度等方面，从而达到整体序列主义。如《对位》(Kontra-Punkte，1953)，为十件乐器而作，是他早期序列音乐的代表作。不久，他采用偶然手法，认为"即便在早期完全是预先确定好的作品中，也存在着许多不同程度的随意性。"① 但是，他的偶然音乐经常与序列音乐相结合，序列原则几

乎是他全部音乐思想的基础。如《钢琴曲Ⅺ》(1956)曾引起其他作曲家的广泛兴趣。(见本书第七章：偶然音乐)

斯托克豪森最初的电子音乐作品是《练习曲Ⅰ》(1953)和《练习曲Ⅱ》(1954)。《练习曲Ⅰ》第一次使用(由振荡器产生的、没有泛音的)正弦音作为音响材料；而且，作品的音高、时值、音色、力度等也都按序列音乐的原则作成，十分复杂。这也是斯托克豪森早期电子音乐作品的特点。通过这两首作品，作曲家系统地探索了电子手段进行创作的潜在力。接着创作的《青年之歌》1956)在电子音乐发展中有着重要意义：它一方面把人声作为待加工的音源，另一方面是第一首所谓"空间音乐"作品。斯托克豪森认为，欣赏19世纪大师们的作品，听众不一定要去音乐会，可在家里通过录音；而只有电子音乐，它体现了新的时空观念，人们才须要到音乐厅去欣赏。他设想的音乐厅应是球形的，墙上布满了扬声器。大厅中央有一个听众台，音乐就来自上下左右各个方向。同时期，在常规的乐队作品中，他也尽量采用空间音乐的设计思想，如《音组》(Gruppen，为三个管弦乐队而作，1955—1957)，听众位于中央，三个乐队分别位于音乐厅的前侧和左右两侧。类似的例子还有《四方》(Carre，为四个乐队和四个合唱队而作，1960)等。

斯托克豪森后来的作品又对他所谓的"曲式和材料的合二为一"感到兴趣。他让演奏家互相作出反应，自由演奏而形成曲式。如《接触》(Kontakte，为电声、钢琴和打击乐而作，1967)、《圣歌》(Hymnen，为四声道录音带而作，1966—1967)等。这种做法的进一步发展就是"直觉音乐"(Intuitive Music)。如《锡兰》(Ceylon，1970)，总谱里有一段短文，并规定了一种节奏，演奏者

---

① 马克利斯：《现代音乐概论》，第488页。

依此凭直觉演奏。直觉音乐最著名的例子是《来自七天》(Aus den sieben Tagen, 1968)，没有乐谱，只有文字提示，演奏者们依靠直觉，依靠互相之间的默契，即兴凑成一首新的乐曲。早在另一首作品《瞬间》(Momente，为女高音，4个合唱小组和13名乐器演奏者而作，1961)中，曲式也已是自由的。它的歌词来源很多，杂七杂八。作曲家说："在这首作品中，声音和音乐的区别消失了"。合唱队不仅要唱，还要拍手、跺脚、说话、嘀咕、呼喊、发出沙沙声等，女高音所发出的就象是人在没有语言能力以前的各种啭鸣声、喊喳声、"双舌"声、嗥叫声等。

斯托克豪森认为生活本身是无穷无尽、永无止境的，因此对音乐作品也应尽可能避免有明确的终止。在《一所房子的音乐》(Musik furein Haus, 1968)里，乐队在一所房子的所有房间同时演奏，声音被录下来通过扩音器转播给听众。到了午夜，演奏员在听众没有发觉的情况下，相继离去，而扩音器在继续播放，它是没有终止的。有的时候，乐队迟迟不结束音乐会，听众都已回家，他们仍在演奏。

60年代后期起，斯托克豪森致力于"世界音乐"的创作，引用世界不同地区的音乐素材表现世界的多样性。如《远距离音乐》(Telemusik, 1966)，为四声道录音带而作。据作曲家介绍，它所使用的材料中有日本的雅乐、巴厘音乐、南撒哈拉大沙漠的音乐、西班牙乡村节日的音乐、匈牙利音乐、亚马逊河上游希皮博人的音乐……等等。在某些作品中，为了创造一种特殊的气氛，斯托克豪森把音乐与其他视觉艺术形式结合起来。① 如《心境》(Stimmung, 1968)，为六个歌唱家而作，他们盘腿席地而坐，围成一个圆圈，各拿一个话筒，唱些极其简单的和声，产生一种祭祀

① 有时被称作"混合媒体"(mixed-media)或"多元媒体"(multi-media)，通常的情况是配合着音乐，舞台上也出现灯光、舞蹈等表演。

的气氛。全曲持续75分钟。《崇拜》(Inori, 1973—1974)是带有哑剧表演的音乐作品。一名演员坐在乐队中间的指挥台上，他的姿势与乐队音响同步进行。这种姿势共有15种，是作曲家从世界各地祈祷姿势中汲取来的。

斯托克豪森创作的花样很多，他总是在为每一部新作品寻找新的表现方法。他对作品的说明往往充满了哲学和宗教意味。他广泛吸收世界各地的各种艺术形式，与他自己的自由探索、自由表现的精神相结合，形成个人风格。他的创作涉及第二次世界大战以来几乎所有大小流派，如序列音乐、电子音乐①、偶然音乐、空间音乐、图表音乐、世界音乐、直觉音乐、混合媒体，等等。从最原始的呼喊到操作精密仪器发出的声音，从复杂地计算出来的音响组合到任凭直觉的自由演奏，从引用欧洲古典音乐到引用远东地区的音乐素材，从传统的记谱方式到使用图表和文字提示，应有尽有，幅度之大，为其他作曲家所少有。他曾对凯奇说:"我要求作曲家的，第一是发明，第二是自我惊讶"。在这一点上，他与凯奇有共同性：尽力创造新的音响世界和表现方式，做前人没有做过的事情。但是，他的这些标新立异，很难说是否都有价值。从演出效果来看，对他的很多作品，一般听众并不真正理解和喜爱。

作品选介：《青年之歌》
(Gesang der Jünglinge)

为童声女高音和电子音响而作(1956)，1958年在科隆举行的国际音乐学家大会上演出。

① 其中包括"现场电子音乐"(Live electronic music)，它与使用磁带拼接方法制成的电子音乐不同，是指由演员(或技术人员)在舞台上利用电子设备产生音响而现场作成的电子音乐作品。

歌词取自旧约全书中《但以理书》第三章：巴比仑时代，尼布甲布撒王为自己竖一金像，命百姓对其俯伏敬拜。有三人不从。尼布甲布撒王大怒，下令将这三人扔于烈火正在燃烧的窑炉之中。但这三人因为信仰上帝，靠神的保护，竟然在窑炉中自由走动，而丝毫没有受伤。

作曲家认为，由于他的听众熟悉歌词，因此，他可以随意调整词、句、音节，甚至元音和辅音，而把歌词只当作纯粹的音响材料。他录下了一个十二岁男孩唱、说歌词的声音，然后通过电子手段分解、变形、拼接、重叠，形成合唱声、一群人的嘁喳声和喊叫声、卡农式的说话声或歌唱声、音块等各种效果。这些声音又同电子音响相互作用，结合在一起。这里，所有音响单位的快慢、长短、强弱、疏密、繁简、音高和音色变化的大小等，都是精确计算、高度组织化了的。作曲家解释："在作品中，有时，歌唱的声音是可理解的歌词，有时，它们只有单纯的音响价值。在这两个极端之间，有着对歌词的可理解性的各种不同程度的表现。无论什么时候，说话从音乐中的音响符号里出现。都是为了赞美上帝。"①

这种对歌词的处理，不顾它的意义，而只顾它的语音成分，成了先锋派音乐的特征之一。

此外，《青年之歌》也是"空间音乐"的第一首作品。它使用了声音的方向性，造成声音在空间的运动感。作曲家说："我在听众周围安置了五个扬声器，声音从一个扬声器移到另一个扬声器，有时围着听众呈圆周形，有时连成对角形。譬如说，从第三个到第五个扬声器。关于声音的速度，即声音从一个扬声器跳到另一个扬声器的快慢，它的重要性，现在已变得象过去的音高一样重要。"②

---

①② 马克利斯：《现代音乐概论》，1979年，第492页。

《金 粉》
(Goldstaub)

作曲家于1968年5月中的一周期间写了一套作品(共12首)，标题为《来自七天》，《金粉》即是其中最后一首。《来自七天》是斯托克豪森所谓的“直觉音乐”的代表作，它的每一首乐曲的“总谱”只是一篇散文诗，用来对演奏者进行指示。斯托克豪森用“直觉音乐”这个词，而不用“即兴演奏”，是因为他认为：即兴演奏“必定会想象出基本的结构、各种公式和风格的特色……而‘直觉音乐’，我的意思是要强调它实际上是毫无妨碍地来自直觉……我要着重指出的是，演奏家们的‘态度’(我把它称作‘自愿的行动’)不是胡乱的、或者只是消极的——就这个词的特有的意义来说——音乐思维，而是共同地集中注意在我所写的文字上面，这些文字，以一种清楚地规定的方式引起直觉的官能。”①

《金粉》的演出指示如下：

四天内完全单独生活
没有食物
绝对安静，不要有很多活动
睡得少到必要的程度
尽可能少思索

四天后，深夜里
事先不要与人交谈
演奏一些单音
不要想你在演奏什么

---

① 格里菲思：《先锋派音乐简史》，牛津大学出版社，1978年，第180页。

闭上你的眼睛
只是听

作曲家认为："《金粉》指的是闭上眼睛，完全放松(没有心理想象或思索)，并集中在'色彩'上的一种体验；这色彩，从开头的灰黑色，然后通过暖和的紫红色。转化成'金粉'——即便是在黑夜里。"①

《金粉》于1972年8月20日在作曲家森林中的住处演奏并录音。演奏者包括作曲家本人在内共四人。他们在四天前，分别住进各自的小屋，互不相遇，也不跟外人接触，喝些矿泉水或茶水等。演奏的乐器有电弦琴(electrochord)凯休(keisu)、金属杯(rin)锡塔(Sitar,一种印度弦乐器)、带点水的长柄锅、铃、船上的钟、海螺壳、大型牛铃、钥匙和水罐、康提鼓(Kandy-drum斯里兰卡乐器)、铃串以及人声、双手、录音机等。

事后，一名演奏者曾回忆道："我住在一间非常小的房间里，那里，一切多余的东西都已搬走，以便使我的眼睛尽可能少受刺激。……我开始哼哼；哼哼任何东西，为了感觉我的声音，一刻也不厌烦。钟点是没有意义的。时间，按一种具体的方式：通过屋子里的噪音、远处的狗叫、一架直升飞机飞过、一阵雨、早晚的微明薄暗，被分隔开来。我感到安心，奇妙地镇静和松驰。清醒，非常清醒。在第四天傍晚，为能够重新与人接触而高兴，为能够演奏音乐而高兴；这种音乐同时意味着回到了正常的生活。"②

① 《原文》(Texte)第三册，西德科隆DuMont Schauberg出版社。

② 演奏者亨克(Herbert Henck)所写短文，载《原文》(Texte)第三册，西德科隆DuMont Schauberg出版社。

第七章

偶然音乐

第一节 概 述

作曲家一定程度地故意对作品的创作或演出不加控制的音乐叫偶然音乐(aleatory music)。它与严格控制的序列音乐相反，是作曲家把偶然的、不确定的或没有预先设计好的因素，带进了作品的创作或表演之中的产物。创作中的偶然手法表现为作品的某些部分不是作曲家自己写的，而是依靠偶然的、预想不到其结果的方法写出来的；表演中的偶然手法表现为作曲家留给表演者去决定作品的某些部分。

从历史来看，作曲家一定程度地取消对他的作品的控制，不是没有这种现象。如爵士音乐、民间音乐中的即兴演奏等。在专业音乐中，如巴洛克时期的康塔塔，作曲家的乐谱可能写得很简单，需要演奏家自己加花处理。又如乐曲中的“华彩段”(cadenza)、“随意处理”(ad libitum)等。本世纪二、三十年代，艾夫斯和考埃尔曾使用过偶然手法，如考埃尔的《第三弦乐四重奏》(又名《马赛克四重奏》，1935)让演奏者自行安排作曲家提供的音乐片断。但这只是个别的例子。总的说，西方专业音乐发展到20世纪中叶，一直在寻求记谱的最大可能的精确性。特别是序列音乐，音乐中的各个部分都被精确地标记出来，也就是说，作曲家企图控制音乐的各个方面已走到了极端。物极必反，出现了偶然

音乐。所以，偶然音乐作为一个流派，作为一种普遍被采用的创作方法，是战后50年代的事情。

偶然音乐的代表人物是美国作曲家凯奇(John Cage，生于1912)。介绍偶然音乐一定要提到他，提到他必然会涉及他的偶然音乐作品。没有其他作曲家象他那么多地使用偶然手法，而且使用得那么邪乎。

凯奇的第一首偶然音乐作品是《变化的音乐》(1951)。它根据中国的《易经》写成。《易经》是西周初年一本占卦的书，实际上是对各种现象进行朴素的解释。书中的八卦(如☰☱等)，每两个拼起来，呈六线形，可得八八六十四个。凯奇根据这64个卦，制订出64个音乐图式(包括音高、时值和音色)，然后采用扔三个硬币的方法，从它们的正反面找出相应的六线形及其在音乐上的答案，以此组成全曲。显然，在这首作品中，原来靠作曲家构思的音乐成分(如音高、时值等)，现在交由扔硬币来决定。这跟扔骰子差不多，不可预测，遇上什么就是什么，因此也有人称偶然音乐为"骰子音乐"①、或"机遇音乐"(Chance music)。

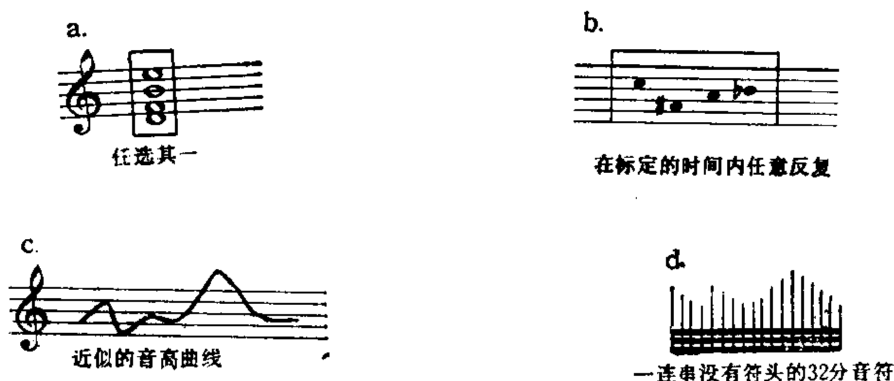
同年，凯奇推出《想象的风景第四号》，为12台收音机而作。舞台上摆了12台收音机，每台由两人操作，一人负责电台的变换，另一人负责音量的控制。另有一名指挥，根据乐谱上的精确标记行事。作曲家事先不知道将会出现什么声音，全靠当时电台播放什么而定。1952年，凯奇创作的《钢琴音乐Ⅰ》，统统是用全音符写成的，每个音符的时值由演奏者自己决定。

在美国，采用偶然音乐手法作曲的还有费尔德曼(Morton Feldman，生于1926)、布朗(Earle Brown，生于1926)、沃尔夫(Christian Wolff，生于1934)等。同时期，欧洲作曲家也有

① 偶然音乐aleatory的字头alea，系拉丁字，即骰子的意思。

使用偶然手法的，但主要是提供给演奏者一定的自由去处理乐曲，特别是在结构的顺序方面。经常被提到的例子是斯托克豪森的《钢琴曲Ⅺ》(1956) 和布列兹的《第三钢琴奏鸣曲》(1957)。《钢琴曲Ⅺ》，共有 19 段音乐，写在 37 吋长、21 吋宽的一张纸上，演奏者可随意演奏他所看到的部分乐谱。同时又规定了 6 种不同的速度、力度和演奏法，随演奏家为每一段音乐选择其中一种。当某一段音乐连续演奏三遍，作品就算结束。到了60 年代，演奏上的偶然手法在西方得到普遍采用。如亨策、卢托斯拉夫斯基、斯托克豪森等，都在自己的某些作品中要求演奏者参与作品的创作，更加自由地处理乐曲，发挥更大的创造性。

具体做法：1.按作曲家规定，演奏者可随意安排各个段落的次序；2.演奏者可在作曲家提供的范围内随意选择，决定取舍；3.记谱的方式本身要求演奏者决定音乐的某些细部，其幅度大小不等，如：例 7 —24



可以看出，演奏上的这种偶然手法，带来了与传统音乐不一样的结果：

1.演奏者作用不同。过去，演奏家的职能是尽自己所能，精确地、完美地去解释作曲家写在纸上的东西。尽管这也是一种再创造，但不可能改变音符的高度和时值。现在不同了，演奏家要参与创作，担负起作曲家的一部分工作。

2.可动曲式(mobile form)的产生。曲式随演奏者及每次演奏不同而不同，段落可多可少，次序可以变换。

3.记谱法的变化。除了在传统记谱法上增加新的记谱符号外，还出现了图表式乐谱、文字式乐谱等。

尽管凯奇是个有争议的人物，观众和音乐家对他的很多偶然音乐作品也是褒贬不一，但是偶然音乐作为一种创作手法，显然已得到肯定。手法不嫌多，也无好坏之分，关键就看如何使用。

第二节 凯 奇

1912年生于洛杉矶，美国先锋派音乐的中心人物。他在战后对西方现代音乐的影响超过其他任何美国作曲家。

1933年随考埃尔学习非西方音乐、民间音乐和现代音乐，1935年随勋伯格学习对位(勋伯格认为他的这位学生，与其说是一位作曲家，不如说是发明家)。1934年开始从事舞蹈伴奏工作，使他对节奏发生很大兴趣。1938年组织打击乐队。1943年在他指导下，于纽约举行打击乐音乐会，演出了他的三首作品，崭露头角。1945年开始与美国现代舞演员坎宁安(Merce Cunningham，生于1919)长期合作(后来成为坎宁安舞蹈团的音乐指导)。他在这个时期的创作大多是为打击乐或为他自己设计的“加料钢琴”①而写的。第一首加料钢琴作品《饮酒歌》(Bacchanale，1938)就是用钢琴来代替打击乐队的产物。1949年在卡内基大厅演出的加料钢琴作品《奏鸣曲和间奏曲》，是他这种类型创作的代表作，引起听众很大兴趣。他的许多打击乐曲或加料钢琴作品具有特

① 加料钢琴(prepared piano)即在钢琴琴弦之间，插入各种小材料如螺丝钉、铁夹子、毛毡、橡皮、塑料等，以此改变钢琴原来的音色。

定的节奏结构，如打击乐六重奏《基本结构》(First Constructin, 1939)，使用了巴厘音乐的节奏，共有16段，可分为五部分，即4+3+2+3+4；每一段共有16小节，也可分为五部分：4+3+2+3+4。

1942年，凯奇定居纽约。与美国现代画家、艺术家的密切交往，给他很大影响。40年代末，凯奇在哥伦比亚大学攻读东方哲学和佛教禅学(禅学教师是日本佛教学者铃木大拙 Suzuki)。1950年，学习中国《易经》。这个时期，他的创作发生显著变化，即从此采用偶然方法进行作曲，虽然有时也与其他表现形式相结合。他根据《易经》写成的第一首偶然音乐作品《变化的音乐》(1951)，由于依靠扔硬币和查八卦来决定它的音高、时值等，因此，音与音之间经常没有关联，或停顿很长时间，使人感到不知所云。他的电子音乐作品往往也使用偶然原则。如第一首电子乐曲《想象的风景第5号》(1952)，使用42张唱片片断，按偶然方法确定它们的长度，转录在录音带上，重新拼接而成。有些偶然音乐作品采用"不确定"的原则：使用不确定的乐器或乐器数目，不确定数目的演奏者，甚至不确定的声音等等。如《变奏曲Ⅰ》(1958)、《变奏曲Ⅱ》(1961)、《变奏曲Ⅳ》(1963)等，都是为任何数目的演奏者、任何表现方法而作，提供给演奏者以极大的随意性。

50年代起，凯奇开始实验把偶然方法与"混合媒体" mixed-media 结合起来，形成所谓"即兴混合媒体"(happening)。如《水的音乐》(1952)，为钢琴而作，但是钢琴家也在台上做些动作，如从罐子里倒水、在水里吹口哨、摆弄收音机和朴克牌等，企图使观众除了在听觉上、也在视觉上得到乐趣。《HPSCHD《(1969)是凯奇与希勒(Lejaren Hiller，生于1924)合作的一首大型即兴混合媒体作品，使用了7台羽管键琴（演奏通过计算机混合而成的莫扎特、贝多芬、肖邦、勋伯格、希勒和凯奇自己的作品)和51

盒录音带，通过51个扩音器进行播放，同时使用彩色灯光效果、电影机、幻灯机等。演出期间，听众可在大厅里自由地走来走去。

偶然音乐中最极端的例子或许是《4′33″》(1952)。它是一首“无声作品”(silence piece)，意义已不限于采用偶然手法：钢琴家上台以后并不弹奏，只是在三个乐章（分别为1′40″、2′23″、和0′30″）开始做出关上琴盖的动作。作曲家放弃对创作的一切控制，只剩下规定作品时间的长度，仅此而已。作曲家认为，大厅里在4′33″时间里可能发生的一切音响就是这首作品的“内容”。10年以后的《0′00″》(1962，也称《4′33″第二号》）沿续了同一方向。它由凯奇自己表演，包括在台上切菜，把菜放在搅拌器里，喝菜汁等。各种动作的声响都通过扩音器在大厅里播放。

《4′33″》、《0′00″》和其他许多作品体现了凯奇的一种思想：生活就是音乐，音乐就是生活。实际上这也就导致了取消音乐。具体音乐来自日常的声响，但还需要“加工”；瓦雷兹的音乐可能没有旋律等，但还需要“组织”(瓦雷兹认为“音乐是有组织的声音”)，凯奇的音乐呢？什么也不需要了，甚至可以“无声”。凯奇有句名言：“我们所做的每件事情都是音乐”。① 他认为生活和音乐的界线应该打破；作曲家所应做的，是通过作品使听众更加了解他所生活的这个世界，更加适应他周围的人与事，而不是按自己的愿望和习惯来塑造世界。这是他对音乐作用的理解。凯奇的这些观点，尤其是体现这些观点的作品不乏遭到人们反对。诺诺认为他的这类作品不是严肃的艺术。有的评论家(如捷克的柯赫乌铁克，《二十世纪作曲技术》一书作者)认为：“凯奇和他的几个追随者完全不是现代音乐的代表，而宁可说是一种例外”。

50年代，凯奇和他的合作者、钢琴家图特(David Tudor,生

---

① 汤姆金斯：《新娘和单身汉们》(Calvin Tomkins: The Bride and the Bachelors)，企鹅丛书公司，1985年，第137页。

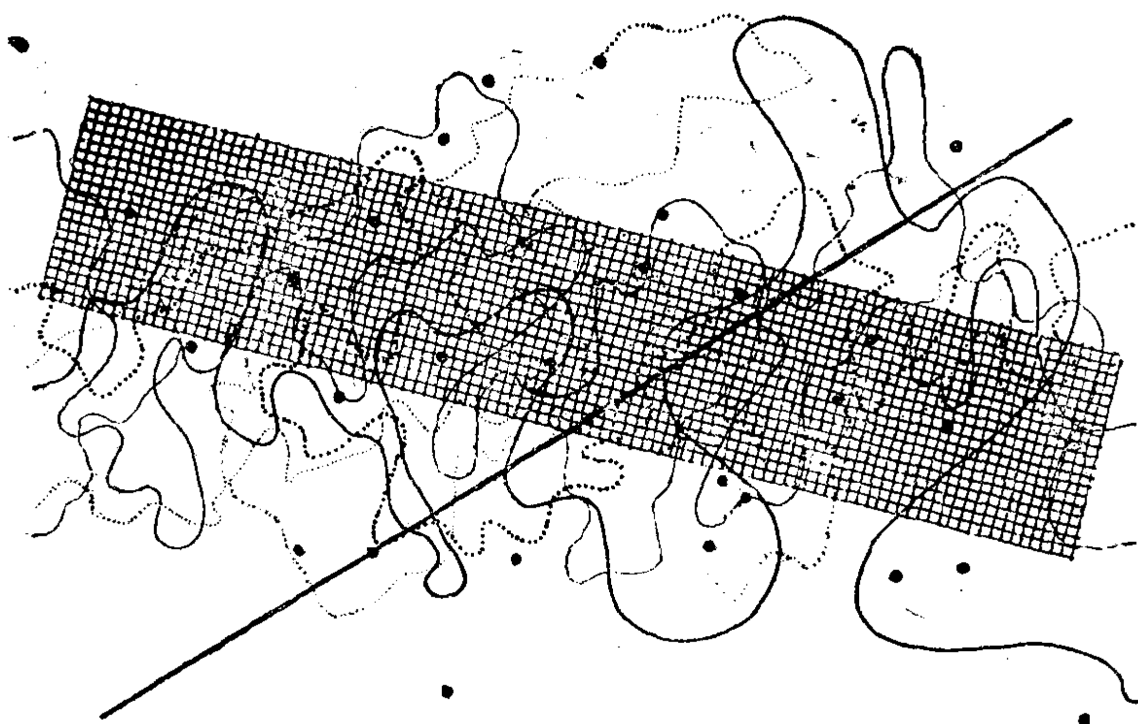
于1926)去欧洲各地演出，大部分观众感到惊奇、可笑。有人认为他是疯子、江湖骗子。也有一些作曲家如斯托克豪森，认真对待他的偶然音乐，并在自己创作中加以实验。意大利作曲家贝里奥曾邀请他访问意大利(凯奇在那里制作了电子音乐作品《方塔娜混合曲》)。在美国国内，凯奇也有一批年轻的追随者，被他无拘无束的思想所吸引，如布朗、费尔德曼、沃尔夫等。1958年，在纽约举行凯奇作品回顾音乐会，演出了他25年期间的重要作品，反映褒贬不一。1964年，伯恩斯坦在纽约林肯中心指挥纽约交响乐团演出凯奇的《黄道天体图》(Atlas eclipticalis, 1961)，每件乐器都接上了话筒，声音从大厅里六个扬声器传出来。音乐会中途，大部分观众告辞，最后，演奏员向作曲家喝倒彩。

50年代起，作曲家曾先后在西雅图的科尼什学院、芝加哥设计学院和纽约社会研究新学院任教。写有《无声》(Silence, 1961)等著作。

作品选介:《方塔娜混合曲》(Fantana Mix)

这是一首偶然音乐作品(1958)，作于米兰意大利电台丰诺洛吉亚(Fonologia)实验室，为"任何数目的磁带声道、或任何数目的演奏者、任何种类或数目的乐器"而作。乐曲的标题来自作曲家的女房东的名字(Senora Fontana)。它的乐谱包括十张带黑点的透明纸、十张带有六条不同曲线的图纸，以及一张时间座标纸，然后，用任何方式把它们叠置在一起，形成无数个图形，以此作为对演奏者的粗略提示。下图即为其中之一(见下页)：

到目前为止，《方塔娜混合曲》已有三个版本，均已录成唱片。一张是为磁带而作的，包括了嘶嘶声、沙沙声、呻吟声、咕嘟声、吱吱声和隆隆声等各种声音。它的效果就象"一个人转动收音机



的旋纽时，听到从不同的电台传来的连续的音乐或说话的片断一样”。

另一张唱片是将刚才提到的《方塔娜混合曲》与美国歌唱家伯布丽安(Cathy Berberian，生于1928)自由演唱的“咏叹调”结合起来，又名《伴有方塔娜混合曲的咏叹调》(Aria with Fontana Mix,1958)。“咏叹调”具有不同风格：爵士、抒情女低音、说唱、戏剧、黛德丽(Marlena Dietrich，德国女电影演员)式的声音、抒情花腔、民间、东方、婴孩、鼻音，等等。歌词使用美、俄、意、法、英五国语言中的母音、辅音和单词。

第三张唱片是由打击乐演奏者纽豪斯（Max Neuhaus，生于1939)于1965年录制的，副题为“反馈”(Feed)。他把话筒紧靠在各种打击乐器上，而打击乐又都放在扩音喇叭面前，以此造成“反

馈"的相互影响和混合音响。(反馈，是一种声学现象，当话筒采录的声音来自扩音器，然后又"回授"给同一个扩音器时，就会发生。其结果是造成一种嚎叫似的噪音。)

在这里，一系列信号经常持续很长时间，这种"静止"的感觉，据说，"就象印度瑜加派修行时思想处于真空状态一样"。有的段落，音响象电钻一样刺耳，令人难以忍受。最后，作品突然结束。

第八章

寻求新的音色

第一节　概　述

寻求新的音色，在1945年以后的创作中，是一种重要的现象和倾向。它的出现足以与当时的序列音乐相抗衡，而且比序列音乐具有更持久的影响，但是，它并没有形成统一的流派称谓。①个别的作品，如潘德雷茨基《广岛受难者的哀歌》、利盖蒂《大气层》等，有时被举例称作“音色音乐”，不过，音色音乐这个词并没有被广泛地使用于所有在音色上或多或少有所创新的作品。

从历史来看，自从有了音乐就有音色。在西方现代音乐中，第一个使音色成为音乐作品的主要表现手段的是印象派作曲家德彪西。他使用诸如弦乐的分奏、管乐的低音区、加弱音器的乐器、各种打击乐等，创造了一种朦胧的、模糊的，有时闪闪发光的音乐形象。但是，德彪西基本上还是使用传统的乐器和演奏技法。

两次大战期间，大多数作曲家转向新古典主义。新古典主义

---

① 类似的内容出现在现代音乐著作的有关章节中，使用的标题如：“新的声音”（马克利斯：《现代音乐概论》）、“‘唯音’作曲家”Sound Composers，汉森：《20世纪音乐概论》）、“音群的发展”（Sound-mass Evolution，科普：《音乐的新方向》）、“面向东方”（格里菲思：《先锋派音乐简史》）、“新的艺术技巧”（沃特金斯：《1885—1985音乐探测》）、“音色的新用法”（希尔默：《希尔默音乐史》）等。角度不同，但都与探求新的音色有关。

在音色上没有很多建树。只有少数作曲家继续在音色方面进行探索，如瓦雷兹、梅西安和威伯恩。

瓦雷兹的大部分作品写于20、30年代，不仅用普通乐器，还用了各种少见的打击乐器，有时还加上警报器、铁砧等；梅西安的很多作品虽写于战后，但在30、40年代已形成他的理论，包括他对音乐与色彩的关系的见解，而且在那时就已写了一些重要作品，显示了他对音色的兴趣，其中包括使用马特努琴(Martenot)；威伯恩的音乐，由于独特的乐队织体和配器，提高了音色在作品中的重要地位。值得注意的是这三位作曲家的创作题材：如前所述，瓦雷兹的作品与自然科学概念有明显联系；梅西安作品中三方面的内容(宗教、爱情和大自然)带有强烈的主观和神秘的色彩；威伯恩的作品抽象意味极浓。这就是说，他们在扩展使用音色的同时，更多地是为了表现与社会现实生活不同的、另一个想象中的或更加主观的世界的音响。在1945年以后的创作中，这个特点不仅继续存在，而且表现得更加多样化。

战后，为新的音色创造作出贡献的重要作曲家有希腊的希纳基斯(Iannis Xenakis，生于1922)、波兰的潘德雷茨基 (krzysztof Penderecki，生于1933)、卢托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski，生于1913)、奥蕃匈牙利的利盖蒂(György Ligeti，生于1923)、意大利的诺诺(Luigi Nono，生于1924)、贝里奥 (Luciano Berio，生于1925)、美国的克拉姆(George Crumb，生于1629)等。他们的做法各不相同，可以简单归纳如下：

1.使用新的乐器或新的发声手段

电子音乐最明显（考虑到电子音乐的意义不限于寻求新的音色，已在前面单列一章介绍过了，这里从略)。其他还有：自已创造乐器，如帕奇(Harry Partch)的葫芦树、锥形锣等；使用非西方乐器，如巴厘、印弟安、非洲、印度及其他亚洲乐器；敲击可

以发声的任何器械或物品，如汽车零件、铁皮等。

2. 发掘传统乐器的新的表现力。

（1）通过新的创作手法，主要是“音块”的使用。

音块(tone cluster，有时也被称为“音群”Sound-mass) 是由一群邻近的音同时发声而形成的。它不突出个别的音的重要性，而强调一群音的整体效果。马勒《第十交响曲》(1910)第一乐章中用了两个和弦，包括了12个半音；斯特拉文斯基在《春之祭》的《少女们的舞蹈》中用了$^{b}E_7/^{b}F$和弦的连续进行，听不出具体的音高。但是，一般认为，最早有意识地把音块作为一种表现手段的是美国作曲家考埃尔(Henry Cowell，1897—1965)，“音块”这个名词也是他制造出来的。最早使用音块的作品有他的钢琴曲《马瑙瑙的潮水》(The Tides of Manaunaun，1912)和艾夫斯的《第二钢琴奏鸣曲》(康科德，1915)。它们要求钢琴家用手和整个前臂演奏音块。巴托克在1926年写的《钢琴奏鸣曲》中也用了音块。美国作曲家贝克尔(John Becker1886—1961) 经常在乐队作品中使用音块，但是他不知名。后来，瓦雷兹·里格(Wallingford Riegger，1885—1961，美国作曲家)于 30、40 年代的乐队作品中作过同样试验。

到了50年代，在乐队中使用音块已很普遍，并成为现代音乐创作的一种重要手法。影响较大的作品如：希纳基斯的《概率的作用》(Pithoprakta，1956)、潘德雷茨基的《广岛受难者的哀歌》(1960)、利盖蒂的《大气层》(1961)等。

声乐中使用音块手法经常被提到的有诺诺的三首合唱：《怀念的歌》(Il canto sospeso，1956)、《大地与伙伴》(La terra e la campagna1957)、《迪多恩的心》(Cori di Didone，1958)。也有作曲家把音块的使用与偶然手法结合起来，如阿根廷作曲家卡盖尔(Mauricio kagel，生于1931)的《浊音》(Sonant，1960)，要求

合奏队员在各个不同高度随意说话和耳语，从而形成音块。

（2）通过新的演奏演唱技法。

弦乐：包括特殊的运弓，如用弓杆演奏或敲击，在琴马上演奏，在琴马与系弦柱之间演奏，在系弦柱上演奏；传统技法的扩展，如更大幅度的滑奏、更强烈的拨弦等；一面演奏一面唱、说、哼鸣；用手拍打乐器，发出敲击性效果等。如潘德雷茨基：《广岛受难者的哀歌》。

管乐：包括吹复音，边吹边唱，各种颤音，舌头打嘟噜等；只用号嘴吹，或不用号嘴吹；弱音器逐渐塞入和移开；借用爵士乐的吹奏法；敲拍乐器本身等。如南斯拉夫作曲家格洛博卡尔(Vinko Globokar，生于1934)：《五支长号的对话》(1968)、美国作曲家斯卡瓦达(Donald Scavarda，生于1928)：单簧管独奏曲《母体》(1962)。

钢琴：包括在琴弦之间塞进各种小物品(如"加料钢琴")；直接拨动、敲拍琴弦，或使用弓子磨擦琴弦；一手弹奏，另一手进入琴身减弱音响等。

打击乐：包括使用各种材料制成的槌子(或用手)敲击乐器；敲击乐器的非通常使用的部位；使用不同的敲击法等。如克拉夫特(william kraft，美国作曲家，生于1923)的打击乐作品。

人声：无论在合唱或独唱、在有歌词或无歌词的作品中，人声的音色潜在表现力，一般地说，比乐器演奏得到更多的发掘。人声可以模仿各种乐器(包括打击乐器)的声音，还可以发出嘘嘘声、嘶嘶声、吮啜声、咯咯声、喘气声、哭笑声、说话声、耳语声等各种效果。有时，还可以用手捂住嘴和逐渐打开手来变化音色。在贝里奥的《面容》(Visage，1961)、利盖蒂的《探险》(Aventures，1962)和亨策的《关于猪的试验》(Versuch über Schweine，1969)等作品中，都有着惊人的新的演唱技法的运用。

第二节 希纳基斯、潘德雷茨基、利盖蒂、贝里奥、克拉姆

1.希纳基斯

1922年生于罗马尼亚，父母是希腊人。1932年随全家迁回希腊，在那里学习音乐，同时取得工程师学位。第二次世界大战时，希腊被德国法西斯侵占。希纳基斯参加武装反抗，历时五年。1945年脸部严重受伤，一只眼睛失明。后来被捕，判死刑。他逃了出来，于1947年抵达巴黎（1965年入法国藉）。在那里，他向奥涅格、米约和梅西安学习，同时，又是现代著名建筑师科比西埃(Le Corbusier)的助手。

希纳基斯反对序列音乐，而采用音块等手法作曲。他认为音乐理论和建筑理论是相通的。音乐是用声音来表现人的智力。因此，他总是运用自然科学中的普遍法则，运用数学公式和抽象概念来创作音乐作品。与此同时，他也主张一定程度地依靠人的主观的直觉和选择。他发明一种"随机音乐"(Stochastic music)。这里的"随机"，不是凯奇的"偶然"的意思，而是一种科学概念，运用概率论等方法，使音乐象物质世界一样被结构而成。管弦乐曲《概率的作用》(Pithoprakta, 1956)是随机音乐的代表作。它为46件弦乐、两支长号、一架木琴和一个木鱼而作，每个乐器为一个独立声部，形成密集音响。作曲家根据17世纪瑞士数学家伯努利(Bernoulli)的"大数定律"组织起这首作品的音乐材料，根据苏格兰物理学家麦克斯韦尔(Maxwell)的"气体分子运动论"来确定音块的密度和乐曲的结构。这一切都是作曲家借助计算机，先作成图表，然后转译成传统的记谱法。希纳基斯的这首作品以及其他创作对后来欧洲作曲家们（包括潘德雷茨基）使用音块手法有很大影

响。他的重要作品还有管弦乐曲《变形》(Metastaseis, 1954)、《阿霍里普西斯》(Achorripsis, 1958)、《ST/4》(1962, ST代表Stochastic，随机的意思，4表示演奏者的数目，下同)、《ST/10》(1962)、《泰雷特克托》(Terretektorh，即"大地结构活动"的意思，1966)、《埃翁塔》(Eonta, 1964)等。

2.潘德雷茨基

1933年生于波兰登比查，曾在克拉科夫音乐学院学习，1958年毕业后留校任教，1972年任该校校长。

50年代后期，波兰实行比较开放的艺术政策。1956年创立的"华沙之秋"音乐节，为波兰现代音乐的发展，为波兰年轻作曲家的成长提供了有利的客观条件。1959年，潘德雷茨基参加全国作曲比赛，因用不同署名上交三首作品，获三个一等奖而出名。几乎从一开始创作，他就对实验新的音响感兴趣，如《颂神歌》(Strofy, 1959)、合唱《大卫赞美诗》(Psalmy Dawida, 1958)等。在弦乐曲《放射》(Emanations, 1958)和声乐曲《时间和寂静的限度》(Dimensions of time and silence, 1960)中，显示了他对音色的丰富想象力。1960年创作的弦乐曲《广岛受难者的哀歌》或许是使用新音色、特别是使用音块手法最广为人知的作品。作曲家利用和发展了斯托克豪森、布列兹、希纳基斯等人打开的新的音响领域，创造性地发掘出弦乐器的各种音响潜力，使乐队出现了类似电子音乐的音响效果。接着创作的弦乐曲《多形体》(Polymorphia, 1961)同样表现了他对音块手法、对弦乐器非常规的演奏技巧的独特处理。

潘德雷茨基在音响上的探索，是和作品的内容表现结合起来的，而且常常赋予它一定的戏剧性结构。他认为："很明显，音乐应该直接进入听众的感情和思想"。① 因此，他的作品，不仅由于音响上的更新，令人瞩目，也以能够使人理解，具有一定的感

染力，受到听众欢迎。这同当时一些拘泥于序列音乐程式的作品，音响复杂、内容抽象，形成鲜明对照。

60年代后期，潘德雷茨基的创作风格发生变化，向传统靠拢，具有所谓“新浪漫主义”倾向。他常常从过去的音乐中寻找素材，如规模宏大的《路加受难曲》(St. Luke Passion, 1963—1965）可使人联想起巴赫的受难曲。《路加受难曲》是继《广岛受难者的哀歌》之后作曲家创作的另一首最流行的作品。它的乐队和合唱都使用了音块和滑音，合唱队也要发出如嘶嘶声、喊叫声、笑声、耳语声以及重复吟唱等。它把各种风格，从格里戈里圣咏直到最新的音响实验都混合在一起。另一首同是宗教题材的作品《晨祷》(Utrenia, 1970—1971，为独唱、合唱、管弦乐队而作)象是《路加受难曲》的续篇，它表现耶稣的下葬和复活，不仅引用东正教赞美歌的旋律片断，而且充满了东正教仪式的神秘色彩。

潘德雷茨基的创作数量很多。除上述作品外，重要作品还有歌剧《劳登的魔鬼》(The Devils of Loudun, 1968)、《失乐园》(Paradise Lost, 1975—1978)、古钢琴和室内乐队曲《帕蒂塔》(1971)、《小提琴协奏曲》(1976)等。《小提琴协奏曲》具有宽广的旋律线条，似乎表明作曲家越来越企图接近19世纪音乐传统。

作品选介：《广岛受难者的哀歌》
(Threnody for the Viotims of Hiroshima)

这首乐曲为52件弦乐器而作(1960)，其中包括24把小提琴，10把中提琴，10把大提琴和8把低音提琴。

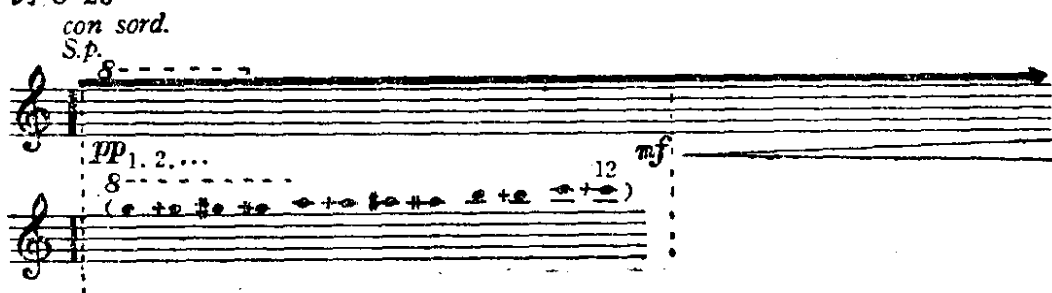
1945年8月，第二次世界大战结束前，美国在日本广岛投下第一颗原子弹，将该地夷为平地。不久，日本投降。这首曲子，

① 奥加：《潘德雷茨基，殉难的作曲家》，〔英〕《音乐与音乐家》1969年9月号，第35页。

作曲家原来并不是为纪念广岛悲剧而写的。60年代，因波兰国家管弦乐团第一次赴日访问演出，要演奏这首作品，作曲家才给它加上了这个标题。

乐曲以独特的音色著称，因此有人称它为“音色音乐” 又以独特的弦乐织体而著称，有人称它为“织体音乐”。它使用了几乎所有新发现的弦乐音响，特别是“音块”写法：好几个声部，各相差¼音或半音，形成浓密的声音“条带”(bands of sound)，如：

例 8-26



(确切的音符见条带下方的各个声部。)这些声音条带，或者持续演奏，或者通过滑指(glissandi)奏出相差¼音的颤音，听起来象汽笛鸣叫，又象是飞机起飞。这里没有传统意义上的旋律与和声，虽有音高，有线条，但淹没在“音层”里，无法辨认具体的高度。乐曲也没有节拍。全曲共有70个“时间块”(time block)，块与块之间用虚线表示，虚线下方标明该时间块应演奏多少时间。

作品采用的其他弦乐技法，例如：靠近琴马演奏(s.p.=sul ponticello)；靠近指板演奏(s.t.=sul tasto)；用弓杆演奏(c.l.=col legno)；用琴弓的木制部分轻敲(l.batt.=legno battuto)；在琴马与系弦柱之间演奏（┼ ）；在琴马上演奏（┻）；在系弦柱上演奏（┣━）等等。

3.利盖蒂

奥籍匈牙利作曲家。1923年生于今属罗马尼亚的特兰西瓦尼

亚，22岁入布达佩斯音乐学院学习，1949年毕业，第二年任教于母校。这个时期的创作受巴托克影响较大，大部分是民歌改编或带有民歌风格，但也包含了一些自己的新的音乐设想。

1950年匈牙利事件后移居维也纳，曾应邀一度在科隆西德电台电子音乐实验室工作，作有电子音乐作品《发 音》(Artikulation, 1958)。1969年迁往西柏林，1973年起任汉堡音乐学院作曲教授。

自从来到西欧后，利盖蒂的创作发生很大变化。他广泛接触到当时流行的序列音乐及其他各种现代创作方法，找到了实现他自己的音乐设想的有效手段。他没有按照序列音乐的样式作曲，而象希纳基斯和潘德雷茨基一样，采用音块技法，把注意力集中在音响材料本身，集中在音色、密度、音量等方面的创新。1960年在科隆举行的国际现代音乐节上演出了他的管弦乐曲《幽灵》(Apparitions, 1959)，受到各国作曲同行的注目。第二年，在多瑙厄辛根音乐节上又演出了他的管弦乐曲《大气层》(Atmospheres, 1961)，进一步确立了他作为欧洲重要先锋派作曲家的地位。在这两首作品中，他不以传统的旋律、和声与节奏作为作品的主要表现手段，而让位于一种精致地编织起来的音乐织体。尽管他仍然使用传统的管弦乐队和传统的记谱法，但是错综复杂的织体掩盖和模糊了乐音，使乐音成为一种介于乐音与噪音之间的新的音响。例如《大气层》，原是电影《2001年：空间漫游》的配乐，有着独特的音块结构思想：许多人演奏几乎相同的材料，但在速度上稍有不同，于是形成一种静态的、极为复杂的音响。他称这种音乐为“微型复调”(micro polyphony)。利盖蒂的主要目的是要建立起一种音色比旋律、节奏等更为重要的艺术形式。可以看出，他在这里大大发展了勋伯格在《五首管弦乐小品》第三乐章《色彩》中的所谓“音色旋律”的思想。

1962年创作的《探险》(Adventures)，表现了作曲家另一方面的试验。《探险》为三名歌手和七名器乐演奏者而作，追求乐器音响与人声的完全混合，而人声所唱的内容不再具有语言的含义。与《大气层》那种沉着的、静态的风格相反，《探险》的音乐是跳跃的、被割断的。1966年，利盖蒂将《探险》与1965年写的《新探险》合在一起，改编成舞台作品《探险与新探险》。70年代，利盖蒂的作品又明显地出现了长线条的特点，如管弦乐曲或室内乐曲《旋律》(Melodien, 1971)，音块技法在这里变形为互相对比的许多气息很长的线条，它们交织在一起，支配全曲。

利盖蒂的重要作品还有《安魂曲》(1965，为女高、女中、两个合唱队和管弦乐队而作)、《光芒永存》(Lux aeterna,1966,为16个独唱家或16个声部的合唱队而作)、《分叉》(Ramifications, 1969、为两个弦乐队作，调音各相差$\frac{1}{4}$音)、管弦乐曲《遥远》(Lontano, 1967)等。

4.贝里奥

1925年生于意大利奥内利亚，从小随父学习音乐，后入米兰音乐学院，1950年获该院作曲毕业文凭。同年，与美国歌唱家伯布丽安(Cathy Berbelian)结婚(伯布丽安有着高超的声乐技巧，贝里奥有些很著名的作品是受她歌喉的表现力的启发而专为她创作的。)1951年，贝里奥前往美国坦戈伍德参加意大利作曲家达拉皮科拉(Luigi Dallapiccola,1904—1975)在那里开设的现代音乐课程。通过这次学习，使他从早期创作带有斯特拉文斯基影响的新古典主义风格(如《圣母颂歌》, Magnificat, 1949)转向序列音乐(如《室内乐》，1952)。从此，他在创作中不断采用各种激进的现代手法。1953年，他在达姆施塔特暑期学校结识了布列兹、斯托克豪森等人，给他的创作带来了进一步的影响。如管弦乐《哈利路亚Ⅱ》(1956—1958)，可看出与斯托克豪森的《音组》(Grup-

pen)之间的联系;《寺院协奏曲》(Tempi Concertati, 1958—1959为四件乐器和室内乐队而作),采用了布列兹那种复杂的序列结构。1955年,贝里奥在马德尔纳(Brtuno Maderna, 1920—1973,意大利作曲家)协助下,于米兰创立了意大利第一个电子音乐实验室,使实验室实际上成为意大利现代音乐活动的中心。作曲家本人的电子音乐作品有《突变》(Mutazioni, 1955)、《泰马》(Thema, 1958)等。

贝里奥的创作反映了现代音乐各种重要倾向和流派,并且有他自己的特点:结合了意大利的抒情性。但是,作为战后意大利具有国际影响的重要作曲家,他的主要贡献在于对人声的独特处理。他对语言学有着浓厚的兴趣,曾写过一些最著名的所谓"新人声音乐"(new vocalism)作品。在这种人声音乐里,不求词意,但求音调;而音调又是非歌唱性的。无论使用歌词或将歌词分解成语音的声音,作曲家都是把人声作为纯粹的音色来对待;这种音色可以与其他乐器音色相结合,但又不同于乐器等音色,它总会带着某种非限定的词义的暗示。如录音带音乐《面容》(visage, 1960),是为广播演出而写的,使用了人声和电子音响。作曲家说,这是一部"从未被写下来的'戏剧'的音带"。①它除了一个单字,即parole(意大利文中是"词"的意思),是被清楚地发音以外,没有任何有实义的言语。在电子音响配合下,通篇都是各种人声,从哭到笑,从喘气到尖叫,从模仿特定语言的音调变化到患有"失语症"等等。又如为人声、竖琴和打击乐而作的《环绕》(Circles, 1961)是另一首用不寻常的方法处理人声的作品。它采用了美国诗人肯明斯(e.e.cummings, 1894—1962)的诗歌,但不被清楚地叙述出来,相反,单词中的母音和辅音都被断开。在

① 罗西和乔特:《我们时代的音乐》,第164页。

这里，人声与乐器声、说与唱、语言的音调和实义，都交融在一起，互相环来绕去。有时，人声模仿乐器；有时，乐器模仿人声。

贝里奥为了发现和探索各种乐器的新的音响，曾创作了被称作"系列"(Sequenza)的一系列独奏作品，如《系列Ⅰ》(1958，为长笛而作)、《系列Ⅱ》(1963，为竖琴而作)、《系列Ⅲ》(1966，为女声而作)、《系列Ⅳ》(1966，为钢琴而作)、《系列Ⅴ》(1966，为长号而作)、《系列Ⅵ》(1967，为中提琴而作)、《系列Ⅶ》(1969，为双簧管而作)、《系列Ⅷ》(1975，为打击乐而作)、《系列Ⅸ》(1975，为小提琴而作)等。其中，《系列Ⅴ》要求长号演奏者连吹带哼，吹、哼互相呼应，甚至同时进行，有时，则要求不带吹嘴演奏，或拍打乐器本身等等。作曲家的其他重要作品还有《差异》(Differences，1958—1959，为五件乐器和录音带而作)、戏剧音乐《经过段》(Passaggio，1962)、《交响曲》(1968)等。

1963—1972年期间，贝里奥移居美国，先后在哈佛大学、朱丽亚音乐学校任教。他在朱丽亚建立了一个室内乐团，自任指挥，专门演出现代作品。1972年回到意大利，1976年任罗马爱乐学会艺术指导。

作品选介：《交响曲》
(Sinfonia)

为八名歌手和管弦乐队而作(1968)，被认为是60年代末最有意义的作品之一，也是新浪漫主义的代表作。美国图伦大学音乐教授汉森认为："它象一辆巨大的公共汽车，运载着过去和现在，声乐和器乐，以及通俗风格和深奥风格。尤其重要的是，它们是互相联系在一起的"。[①] 这里，再次出现贝里奥在《环绕》中所作的

① 汉森：《20世纪音乐概论》，波士顿Allyn & Bacon 公司，1971 年版，第 397 页。

探索：人声听起来象乐器，乐器听起来象人声。对这首作品，作曲家本人有着详细的说明：

“交响曲（作于1968年）的四个部分，不同于古典交响曲的四个乐章。事实上，这个标题只是应该从它的‘一齐发声’（在这里，是指各种乐器和八个人声一齐发声）这个词源的意义上来进行理解。虽然这四个部分的表现性格是完全不同的，但总的来说，它们是被类似的和声与发音特点统一起来的（其中，重复和扩展重复是重要的）。

①第一部分的歌词包括了法国人类学家克洛德·莱维-斯特劳斯所写的《生与熟》中的一系列短小片断。这些片断取自这本书的一个部分，这个部分分析了关于水的起源的巴西神话的结构和象征法，以及具有相同结构特点的其他有关神话。

②交响曲的第二部分是为了纪念马丁·路德·金而献给他的。这里，声乐部分所根据的只是他的名字，没有其他任何东西。

③第三部分的主要歌词包括了塞缪尔·贝克特的《无名的人》中的摘录。从这些摘录中又依次引出了其他许多选段，包括乔依斯，哈佛大学学生所说的短语，1968年5月巴黎暴乱时（我亲眼目睹的）学生们涂写在巴黎大学墙上的标语，与朋友、家庭之间对话的录音，视唱练习的零碎片断，等等。

④第四部分的歌词是一种结尾，是以前面三部分使用的那些段落中选出来的短小片断为基础的。

交响曲的第一、二和四部分的声乐处理相类似，即歌词本身不是直接可觉察出来的。我对言词和它们的成分进行了音乐分析；这种分析，对于声乐和器乐结合在一起的整体音乐结构来说是不可缺少的。正因为在不同时刻，歌词被觉察的不同程度是音乐结构的一部分——这部分所使用的词和句子在这里不是印刷出来

的，所以，这种‘不是完全听得清’的体验，对这首作品本身的性质来说，也就作为基本的东西构思出来了。

我感到，对交响曲的第三部分，有必要比其他部分更具体地加以说明，因为它或许是我曾写过的最‘实验性’的音乐。这是又一次表示我的敬意，对象是古斯塔夫·马勒。在整个音乐史中，他的作品看来都占有份量。同时，也对利奥纳德·伯恩斯坦表示敬意，为了1967—1968演出季节期间，他对《复活》交响曲的令人难忘的演出。其结果就是多少有点‘向着昔塞拉航去’，使马勒第二交响曲的第三乐章登上了船。马勒的这个乐章，被处理成象一个容器，在这个容器内，大量引用的音乐材料快速出现、互相联系，并集合成新作品本身这种流动的结构。这些引用材料包括了从巴赫、勋伯格、德彪西、拉威尔、斯特劳斯、柏辽兹、勃拉姆斯、贝尔格、兴德米特、贝多芬、瓦格纳和斯特拉文斯基，直到布列兹、斯托克豪森、格洛博卡、波塞厄、艾夫斯、我自己以及其他人的作品。我几乎可以说，交响曲的这个部分，与其说是创作而成，不如说是装配而成，从而使它的各个组成部分有可能互相变换。

这里，我既不是打算毁坏马勒(他是毁坏不了的)，也不是打算宣泄个人对晚期浪漫主义音乐的复杂感情(我没有)，同时，也不是为了制造某些特别的音乐趣闻(年轻钢琴家们对此很熟悉)。选择这些引用材料，不仅是它们与马勒真正有关，而且还与马勒有着潜在的联系。事实上，几种成分互相对比而且并置起来，是交响曲这个部分的关键之一。如果你愿意的话，它也可以被当作是记录在听众心里的一份偶然得到的文件。关于引用材料的结构方面，马勒与这个部分的音乐整体的关系，就象贝克特与词的关系一样。人们可以把词和音乐的这种联系看成是一种‘解释’，一种几乎是象意识流的流动的对梦的解释。这种流动性是马勒的乐章

的最直接的表现特征。如果我想描写一下《交响曲》中出现的马勒的谐谑曲的话，那么，最自然的形象就是一条河流。它沿途经过不断变化的景色，有时遁到地下，而在另一个完全不同的地方露出来；有时，它的旅程很明显，有时完全消失；它或者是以充分可辨认的形式出现，或者只看到一些微小的细部，而迷失在周围大量的音乐现象之中”。①

5.克拉姆

1929年生于美国西弗吉尼亚州首府查尔斯坦，曾在密歇根大学师随美国作曲家芬尼(Ross Lee Finney，生于1906)，1959年毕业后，先后在科罗拉多大学(1959—1965)和宾夕法尼亚大学(1965年至今)任教。

克拉姆的创作既与“新人声音乐”有关，也与探索各种乐器的新音色相联系。为了寻求独特的音响色彩，他经常采用非常规的乐器，或采用非常规的演唱演奏方法。他的作品中的音响，有时是那么强烈，震撼人心，有时候却又那么神秘、轻柔。不过，总的来说，他偏好富有诗意的音色，并且追求它们之间的细微变化，以至要求演员对着钢琴的琴弦歌唱(取得琴弦共鸣的效果)；对着长笛的吹孔说话；击锣后，将锣浸入水中；一边演奏，一边从台上逐渐走远，等等。

克拉姆几乎为每首作品寻找不同的乐器组合，音乐织体简洁、稀疏，强调发挥单个音响的特点，从中可看出威伯恩的影响。他也受德彪西音乐的启发，经常采用调式和声或印象主义的平行和弦来衬托他的旋律。他对柔和的东方打击乐音响有着特别的兴趣。总之，他善于吸收各种不同成分，包括有时直接引用其他作曲家或民间的音乐材料，但都能有机地统一在他自己的风

---

① 唱片说明，美国哥伦比亚唱片公司，MS7268。

格里。尤其是他使用各种现代手法，总是和一定的表现目的相结合。他的音乐不仅音响新奇，而且感情充沛，具有戏剧性。因此，一般来说，他的作品演出，往往拥有较多的听众。

克拉姆的声乐作品常有文字内容，绝大部分采用了西班牙诗人洛尔卡(Garcia Lorca，1898—1936，西班牙内战期间遭法西斯杀害)的诗词。如《夜的音乐Ⅰ》(1963，为女高音、钢琴、钢片琴和两名打击乐手而作)、《死亡之短歌、持续音和副歌》(1968，为男中音、电吉他、电低音提琴、电钢琴和两名打击乐手而作)、《牧歌第3集》(1969，为女高音、竖琴、和打击乐而作)、《牧歌第4集》(1969，为女高音、长笛、竖琴、低音提琴和打击乐而作)、《四个月亮的夜晚》(1969，为女中音、长笛、班卓琴、电大提琴和打击乐而作)、《孩子们的原始呼声》(1970)等。甚至，他的某些器乐作品也受到洛尔卡诗歌形象的影响，如管弦乐曲《时间与河流的回声》(1967)。克拉姆其他重要器乐作品有：电弦乐四重奏《黑天使》(1970)、《大宇宙》(Ⅰ，1972；Ⅱ，1973，为扩音钢琴而作)、《夏夜的音乐》(1974，为扩音钢琴和打击乐而作)等。

作品选介：《孩子们的原始呼声》
(Ancient Voices of Children)

为女中音、童声女高音、双簧管、曼陀林、竖琴、电钢琴和打击乐而写的一首组曲(1970)，采用西班牙诗人洛尔卡的诗歌片断组成歌词。

关于这首作品，作曲家说："我寻求的音乐形象是提高和增强洛尔卡诗歌中有力而奇妙地不易忘怀的形象。我觉得诗歌的基本意思是涉及最根本的东西的：生命、死亡、爱情、大地的气息、风声和海洋。这些'原始的概念'体现在一种原始的和单纯的

语言里，但这种语言是可以有着无限微妙的细致的表情差别的。

“组曲的声乐风格从富有专业技巧到发自内心的抒情。在构思这首作品时，我牢记德盖坦妮(De Gaetani，女中音歌唱家)巨大的技巧和音色的灵活性。《原始呼声》中最有特点的声乐效果，或许就是由女中音对着扩音钢琴唱一种(纯粹以语音为基础的)奇异的声音而产生的，由此引起一种闪烁的共鸣效果。采用童声女高音看来是对歌词中洛尔卡清楚标明是一个小孩的声音的那些段落的最好的解决办法。童声女高音从后台被听到，直到作品的最后，他才加入舞台上的女中音的结束时的演唱。

“《原始呼声》中的乐器是按它们特殊的音色可能性来使用的。钢琴家也演奏玩具钢琴(第四曲)，弹曼陀林的也演奏音乐锯(第二曲)，双簧管吹奏者也吹口琴(第四曲)。某些专门的器乐效果被用来提高‘表现力’，如在钢琴弦之间塞上凿子来‘弯曲’钢琴的音高(第二曲)；使用穿有纸片的竖琴(古代大地之舞)；经常‘弯曲’双簧管、竖琴和曼陀林的音高。曼陀林琴弦中的一套被调低$\frac{1}{4}$音，为了使它的音色具有一种特别的刺激性。三位打击乐演奏者要敲击很多乐器，包括西藏念佛石、日本寺庙铃和定音锣。器乐演奏者经常被要求唱、喊和低声说话。

“在创作《孩子们的原始呼声》时，我觉得有一种强烈的愿望，去融合各种无关的风格成分。我对这样的想法很感兴趣：把表面上不一致的东西并置起来：吉卜赛歌舞的暗示和巴罗克音乐引录(《Bist du bei mir》，选自A. M. Bach的笔记本)的并置，或者是马勒音乐的回想和东方气息的音乐的并置。后来，我想起巴赫和马勒两人都在他们的作品中吸取了许多不同的源泉，而并没有牺牲风格的纯粹性。

“有时，对一个作曲家来说，回忆起创作构思的最初冲动——‘创作的萌芽’——是很有趣的。就《原始呼声》来说，我感到这种

冲动是由于最后一首歌中达到高潮的最后一句话：'我将走向远方……去问耶稣基督，把我的小孩的原始的灵魂还给我'"。①

组曲共有五首声乐曲：①小孩在找他的声音；②我在海洋中迷路很多次；③我亲爱的，我的孩子，你从哪里来？（神圣的生命周期之舞）④在格拉纳达，每天下午一个小孩死去；⑤我温柔的心充满了亮光。另有两首纯器乐曲：《古代大地之舞》和《鬼舞》，作为舞蹈间奏曲，分别插在第一、二曲以及第四、五曲之间。

①小孩在找他的声音，
（蟋蟀王那里有）
在一滴水里，
小孩在找他的声音。

我要它不是为了说话，
我要用它来做一个戒指，
以便他可以把我的沉默
戴在他的小手指上。
（古代大地之舞）
②我在海洋中迷路很多次，
那时我的耳朵充满了新摘下的花，
我的舌头充满了爱情和痛苦，
我在海洋中迷路很多次，
就象我在某些小孩的心里迷路一样。
③我亲爱的，我的孩子，你从哪里来？
从黑冻的顶部。
我亲爱的，我的孩子，你要什么？
做你衣服的温暖的布。

---

① 唱片说明，Nonesuch唱片公司，H71255。

让树枝在阳光下飘动，
让泉水到处欢跳！
狗在院子里吠叫，
风在树林里歌唱。
牛群向牧羊人哞哞叫，
月亮弄卷了我的头发。
你要求什么，我的孩子，从如此遥远的地方？
你的白色的乳峰。
让树枝在阳光下飘动，
让泉水到处欢跳！
我要告诉你，我的孩子，
是的，我为你不安，为你心碎。
我的腰部是多么痛苦，
它将是你最初的摇篮。
我的孩子，何时你将来到？
当你闻到那新鲜的茉莉花的香味时……
让树枝在阳光下飘动，
让泉水到处欢跳！

④每天下午在格拉纳达，
每天下午一个小孩死去。
（鬼舞）

⑤我温柔的心
充满了亮光，
充满了失落的铃声，
充满了百合花，充满了蜜蜂。
而我将走向远方，
比那些山还远，
比那些海还远，
靠近星星，

去问耶稣基督，
还给我
我的孩子的原始的灵魂。

第九章

其　　他

如同第一部分第四章一样，这一章将包括不宜被纳入某一特定创作流派或倾向的作曲家和其他一些较次要的流派。

第一节　亨　策

亨策(Hans Werner Henze)，德国作曲家，1925年生于威斯州特伐利亚的居特斯洛镇。18岁应征入伍，在此前，曾在不伦瑞克州立音乐学校学习两年。战后，入海德尔堡教会音乐学院，师从德国作曲家福特勒(Wolfgang Forter，生于1907)，学习传统和声、对位和现代作曲技法。这个时期，亨策的创作显示出兴德米特、斯特拉文斯基和巴托克的影响，这是与福特纳的引导分不开的。福特纳还带他参加达姆施塔特的现代音乐暑期班，使他对新维也纳乐派发生了浓厚兴趣。自那以后，亨策转向序列音乐创作（如《第三交响曲》，1949—1950），并于1948年跟莱博维茨(Rene Leibowitz，热烈宣传序列音乐的法国作曲家)私人学习。与此同时，先后在康斯坦茨和威斯巴登的剧院任职。

歌剧在亨策的创作中占有突出位置。1951年创作的歌剧《荒凉的大道》(Boulevard Solitude)根据《曼侬·列斯科》的剧情改编而成，显示了作曲家的戏剧想象力和舞台艺术经验。音乐风格是综合的，既有调性，又有多调性、无调性、十二音手法；既有传

统歌剧曲调，又有爵士乐和布鲁斯因素等等。

早在幼年时，亨策就在心里埋下了憎恨法西斯的种子。30年代末和战时的体验给他留下很深的心灵创伤。1953年，他决定离开德国，移居意大利。他的创作风格也经历了再一次变化，放弃他一度醉心的序列音乐，转向以传统为基础、广泛吸取现代手法的、更加自由的风格。歌剧《牡鹿王》(Konig Hirsch, 1955) 就是第一部这样的作品，在亨策的创作发展中占有重要地位。它根据意大利作家戈齐(Carlo Gozzi) 的寓言写成，具有神秘色彩。接着，他又写了一系列歌剧，如《洪堡王子》(Der Prinz von Homburg, 1958，巴克曼 Bachmann 根据克莱斯特Kleist原著编成剧本)、《年轻恋人的哀歌》(1961，奥登Auden和卡尔曼Kallman合撰剧本)、《年轻的贵族》(Der junge Lord, 1964，巴克曼根据豪夫Hauff原著编成剧本)、《酒神的伴侣》(Bassarids, 1995，奥登和卡尔曼根据古希腊悲剧作家欧里庇得斯的《酒神巴克斯的女祭司》The Bacchae 改编成剧本)等。这几部歌剧在德国等地上演，均获得很大成功，使他享有与布里顿齐名的20世纪重要歌剧作曲家的声誉。亨策吸取了意大利19世纪作曲家贝利尼、多尼采蒂、罗西尼、威尔弟等人的音乐特点，把意大利歌剧咏叹调中的抒情性与德国的复调思维结合在一起，使意大利气质与德国精神融为一体。值得注意的是这些歌剧的题材更加接近现实，如表现两种对立观点的冲突(在《洪堡王子》中，发生在冷酷、专断的军官与王子个人的梦想之间；在《酒神的伴侣》中发生在理性的抑制与情欲的放纵之间)；揭露资产阶级表面道德掩盖下的伪善(《年轻的贵族》)；控诉以自我为中心的艺术家的怪异、残暴的行径(《年轻恋人的哀歌》)等等。

60年代后半期起，亨策的作品的社会思想内容更加明显。他与意大利左翼知识分子和德国柏林学生运动的联系，使他的政

治观点更加明确。如果说，他以前的作品已经对社会现实进行了批判，那么现在变得更加自觉，特别表现在他有意识地把他的创作与公开宣传社会革命的主张联系起来。在艺术上，他采用了更多的现代手法，如非歌唱的新人声表现手法、念唱音调、非传统的乐器编配、新的演奏技法、音块、偶然音乐、电子音响、微分音音乐等等。与前一时期相比，音乐风格也变得更加刚毅、粗涩，较少悦耳的抒情性。重要作品如清唱剧《梅杜萨之筏》(Das Floss der Medusa, 1968)，根据热里科(Gericault)著名的绘画写成，是一首献给格瓦拉的安魄曲。它表现了生与死的博斗，也表现了对罪恶的现实的批判与对美好的社会主义的向往。作品在汉堡首演时，因警察闯入要逮捕舞台上的学生而引起骚乱。又如音乐戏剧《逃奴》(El Cimarron, 1970，为男中音、长笛、吉他和打击乐而作)，描写古巴黑奴从西班牙主人手中逃脱而成为革命战士的经过。歌剧《我们来到河边》(1974—1976)，更大胆地表现了个人与社会的矛盾、冲突。

亨策是一位多产的作曲家。到目前为止，他已写了十部歌剧、九部舞剧、六部交响曲、二部小提琴协奏曲、二部钢琴协奏曲、五部弦乐四重奏，以及许多其他形式的声乐、器乐作品。60年代初，他开始从事教学活动，并作为指挥，被邀前往欧美各国演出他自己的作品。他是战后最早采用序列手法的作曲家之一，却又很快地放弃了这一手法。自那以后，他的创作很难划归任何单一的现代流派。他可能没有首创过任何一种现代手法，但广泛使用它们，同时，又始终没有失去与传统的密切联系。他的创作有着明确的意图。他认为“音乐是政治的一个明确的组成部分”。20世纪下半叶，当很多作曲家的作品内容倾向于远离社会现实时，他却强调作品的政治意义，以致被认为是“政治性的音乐家”而引人注目。

作品选介：《第四交响曲》

(Symphony No. 4)

根据作曲家1955年第一部歌剧《牡鹿王》中的第二幕最后一场的音乐写成(1963)，故交响曲的副题为“变成了牡鹿的国王”。歌剧《牡鹿王》共三幕，克拉默(Heinz Cramer)根据意大利剧作家戈齐[①]的寓言剧编成剧本。它的剧情大意是：一位名叫利安德罗(Leandro)的王子，被总督特拉泰格利亚(Trataglia)弃于森林，由动物抚养长大。王子回宫要求继承王位，遭总督阴谋驱遣。王子回森林后，变成一只牡鹿。总督残暴酷虐，命令杀死森林里所有的牡鹿。王子变成的牡鹿被动物保护起来；而总督终被勇士刺杀。于是，牡鹿回王宫，恢复人形，登王位。

第四交响曲所描写的是：王子变成牡鹿后，对人间的幻想破灭，渴望投入大自然的怀抱。全曲共五个乐章：① 引子，② 奏鸣曲，③ 变奏曲，④ 随想曲，⑤ 利车卡尔曲。在第一乐章“引子”中，王子要求森林揭开它的秘密。随后的四个乐章，依次代表春夏秋冬四个季节。王子目睹这一切，发现森林并无奥秘，决心返回人间。

第二节　简约派、第三潮流、新浪漫主义

1.简约派音乐

使用尽可能少的材料和简化的手法组成的作品叫做简约派音乐(minimal music 或 minimalism)，也有人称它为“重复音乐”(repetitive music)或沉思音乐(meditative music)。它于60年代

---

① 戈齐(Carlo Gozzi，1720—1806)还写了其他一些著名剧作。其中，《图兰多特》曾被普契尼写成歌剧；《三个橙子的爱情》曾被普罗科菲耶夫写成歌剧。

后期首先在美国发展起来，与同时期绘画、雕刻方面的"最低限度艺术"(minmal art)有密切联系，后来影响到英、法、德等国的音乐创作。

重复是简约派音乐的基本特征。通常的情况是自始至终保持同一节奏片断，有限几个音的音高变化，不断反复。随着音乐的进行，即在音乐不断反复的过程中，节奏的细部与和声、配器等可以逐渐变化。从不变中求变，从平谈中求新奇。许多次反复以后，听众也就不再期待音乐会出现大的展开或高潮。

这是一种具有催眠性的音乐。作曲家们受到非西方的（如印度、巴厘、西非等地的）宗教仪式音乐的影响。这种音乐不停地围绕着几个音转来转去。他们也从萨蒂关于家具音乐的思想中得到启发。萨蒂认为人们不需要对音乐专心欣赏，就让它象家具一样摆在那里。他在1893年写了一首钢琴曲《烦恼》(Vexations)，有一个主题，32小节，重复840遍。①

简约派音乐的代表人物是赖利(Terry Riley, 生于1935)、格拉斯(Philip Glass, 生于1637)、赖克(Steve Reich, 生于1936)和扬(Le MonteYoung, 生于1635)。赖克的《为18位音乐家而作的音乐》(1976)采用大型乐队，基本材料是十一个和弦的连续，主要的变化在于和声，结构是ABCDCBA。赖利的合奏曲《C音》(in C, 1964)，有53个音型系列，始终保持同一节奏律动。高声部有一个不断反复的八分音符"C"，别的演奏者可以从不同时间开始，自行选择音型的反复次数。它带有不确定因素，但与偶然音乐不同，乐曲的结果是可以预见的。极端的例子也许是扬的《1960年作品第7号》，全曲只有B和#F两个音。总谱如下：

---

① 萨蒂的《烦恼》是世界上最长的钢琴曲，演奏时间约18小时。据报导，最近一次演出是1963年在纽约，十位钢琴家轮流接力上场，最后只剩下六名观众，包括一名打呼噜睡着了的记者。

例 9-27



年轻一代作曲家中，采用简约派风格进行创作最有成就的可能是美国作曲家亚当斯(John Adams,生于1947)。他与导演塞拉斯(Peter Sellers)合作的歌剧《尼克松在中国》,于 1987 年在美国演出。

2.第三潮流音乐

第三潮流(third stream)是 50 年代末由美国作曲家舒勒(Gunther Schuller, 生于 1925)提出来的。这一流派主张把西方现代专业音乐的手法和特点与各民族的流行音乐形式结合起来。它既不是严肃音乐，又不是民间流行音乐，而是两者相结合的产物。如美国作曲家布莱克(Ran Blake)的作品,融进了美国黑人音乐以及其他民族的音乐传统,如希腊民间音乐、日本传统音乐等。

其实，类似的做法早就存在。米约的管弦乐曲《创世纪》(1923)、斯特拉文斯基为单簧管和爵士乐队而作的《乌木协奏曲》(1945)就是例子。格什文的“交响爵士乐”作品也具有同样性质，且比别的作曲家在这方面取得更大的成功。他更多地依靠爵士乐、布鲁斯等流行音乐，立足点有所不同。第三潮流与过去不同之处是保留了民间或流行音乐的即兴特点，也就是保留了这种音乐最有生命力的东西。作曲家们经常把爵士乐队直接与交响乐队放在一起演奏，而不是用交响乐队来模仿爵士乐队的音响。如拉索(Willam Russo, 生于 1928)的《布鲁斯乐队和管弦乐队的三首小品》(1969)等。

3.新浪漫主义音乐

新浪漫主义(neo romantisism)是 70、80 年代出现的一个新

流派。一般来说，它要求音乐有调性，以传统的功能和声为基础，比较注重感情表现，而且，经常引用19世纪浪漫主义作曲家的音乐材料；但同时，又不同于19世纪音乐家的作品，它使用比19世纪更多的、20世纪才出现的音乐语言和手法，以更广阔、更多样的音乐风格为背景来进行创作。因此，也可以说，新浪漫主义就是浪漫主义和现代主义的结合，尽管在具体作品中，它们的侧重点会有不同，风格上也会有很大差异。新浪漫主义音乐的出现，是对50、60年代盛行的那种过分理智、抽象的音乐，特别是对严格的序列音乐的否定，是对前一个时期音乐主流的一种反叛。

在与新浪漫主义有关的作曲家和作品中，贝里奥的《交响曲》(1968)占有突出位置。其中的第三乐章明显地引用了马勒《第二交响曲》第三乐章以及其他一些作曲家作品的材料，正是这些引用材料构成了整个乐章的“背景”(详见上一章贝里奥作品选介)。罗克伯格(George Rochberg，生于1918)或许是美国最有代表性的与新浪漫主义有关的作曲家。50年代初，他采用勋伯格的十二音体系作曲。1957年前后，受威伯恩影响，作品更加序列化。但是，到了60年代初，作曲家写道：“我对序列音乐固有的限制条件变得完全不满意了。我发现始终不变的半音体系的调色板越来越窄，我也不能再接受这种有限范围的处理方式……”① 于是，作曲家说他“无保留地重新接受‘调性’……”② 他认为有调性的音乐可以扩大他的视野，更自由地展开他的乐思。如《第三弦乐四重奏》(1972)把调性和无调性并列在一起，大量吸收了19世纪的旋律与和声，特别是引用贝多芬和马勒的音乐材料，但也采用了他自己的主题。

①② 唱片说明，Nonechus唱片公司，H71283。

潘德雷茨基是另一位所谓“往回走”的作曲家。人们都记得他的《广岛受难者的哀歌》(1960)使用先锋派手法。1964年左右，创作风格却向传统靠拢。他的新浪漫主义倾向的作品有管弦乐曲《雅可布之梦》(1974)、《小提琴协奏曲》(1976)、《第二交响曲》(1980)、《波兰安魄曲》(1984)等。

其他与新浪漫主义有关的作品如亨策的《特里斯坦》(1974，为钢琴、管弦乐队和录音带而作)、德尔·特里迪西(Del Tredici，生于1937)的《仙境里的艾利斯》(1976，为扩音女高音、民间音乐小组和管弦乐队而作)、卡盖尔的管弦乐曲《没有赋格的变奏曲》(1972)、克拉姆的管弦乐曲《时间与河流的回声》(1967)等。

结束语　回顾与展望

20世纪音乐中，1945年以前的“新”音乐，主要集中在1908年到1920年之间；1945年以后的“新”音乐，主要集中在50、60年代左右。这是西方现代音乐发展的两次高潮。在第一次高潮中，出现了无调性、节奏复杂化(强弱的不规则交替、复节奏等)和新音色。尽管也有微分音音乐和噪音音乐等试验，但总的说，绝大部分新音乐还是在传统的乐音体系范围之内所作变化而形成的。1945年以后，上述的三个方面有了进一步的发展：无调性发展到(整体)序列音乐；节奏复杂化发展到节奏从小节线的束缚下解放出来(没有节拍观念)；新音色发展到音色代替旋律等成为作品的主要表现手段。不仅如此，还出现了电子音乐、偶然音乐、新人声音乐等各种新的品种。它们打破了传统的乐音体系和传统的作曲法则，有的甚至从根本上否定了音乐的存在方式。具体表现为：

1. 任何声音都是有效的。从自然界的声音、人的说话声，到电子仪器发出的声音，都可以成为构成音乐作品的基本材料。

2. 任何组织声音的方式都是有效的。这种方式可以很复杂，很严格，象序列音乐；也可以很简单，很随意，甚至只有一点文字提示，如某些偶然音乐。音乐作品可以是作曲家情感活动的结果(音乐历来是这样被认识的)，也可以是作曲家依靠纯智力活动所形成(历史上也曾有人这样主张，但不象今天这样高度发展)。

他们借助机械，把作曲当作演算有声音的数学公式。法国作曲家洛维埃(Alain Louvier。生于1945) 按照化合物的分子式来确定音程和和弦的结构。甚至有的作曲家别出心裁，不是依靠人的有意识的努力来组织音响。美国作曲家希林格(Joseph Schillinger, 1895—1943)用股票市场行情表上的升降转化成旋律的高低。以色列作曲家扬内(Yehuda Yannay，生于1937)利用昆虫的活动来决定音响的运动形式。①

3.没有声音，也可以成为"音乐"作品。如凯奇的无声音乐《4′33″》。又如"观念音乐 (Concept music)，即音乐不是实际表演的，而是存在于人们的观念之中。约翰逊(Tom Johnson)《为想象中的小号而作的天国的音乐》，全曲只有一个延长了的和弦，这个和弦出现在五线谱上加第 99 线到 103 线之间。莫兰 (Robert Moran)《为带有钢琴家的钢琴而写的作品》是这样说明的："钢琴家上台，直接走向大钢琴。他爬到钢琴里面，坐在琴弦上面。钢琴来演他"。② 当然，这首作品也是不会有声音的。

这些都是极端的例子，不会有多大艺术价值。但它们与音乐主流联系在一起，共同组成了现代音乐光怪陆离的种种现象。即便从前面提到的"任何声音都是有效的"和"任何组织声音的方式都是有效的"这两点来看，1945年以后的新音乐也已经向传统的

---

① 杨内的《昆虫曲》(Bug Piece) 是这样设计的：大厅是黑的，舞台上有一架投射机，机内有只透明的塑料盒子，里边放着一条蜈蚣、一只甲虫、五六个蚂蚁。演奏员背向观众，和观众一起，看着被投射机投放出来的昆虫映像在盒子里跑来跑去。根据它们活动的速度和区域，奏出不同的音高和强弱。在这里，昆虫(至少是部分地)充当了作曲和指挥的角色。类似的作品被称作"生物音乐"(bio music)。

② 转引自科普：《音乐的新方向》(David Cope, New Direction in Music, Wm.C.Brown出版公司，第282页。

音乐观念提出了前所未有的挑战。例如：

1.什么是音乐？应该如何给音乐下定义？它必须是由乐音为主而构成吗？

2.音乐表现什么？人们常常认为音乐是一种表情的艺术。这是长期以来占统治地位的浪漫主义音乐美学思想的反映。尽管斯特拉文斯基说音乐不能表现感情等等，实际上，他的音乐还是有所表现的。但是，希纳基斯的音乐、巴比特某些纯理性的音乐、凯奇某些偶然音乐，它们表现什么？那些根据音色或根据数字、化学、哲学等概念、公式或符号写成的音乐表现什么？它们仍然包含有感情因素吗？如果没有感情，又有什么？

3.什么是音乐的美？人们总认为音乐是美的。音乐的美既与音乐表现情感相联系，也与音响运动本身的悦耳相联系。现代音乐中那些长时期具有不协和的、刺耳的音响的音乐还美吗？凯奇、斯托克豪森、贝里奥、甚至勋伯格的某些作品美不美？有人认为它们不美，而是丑的（如艾斯勒对勋伯格音乐的评论）；又有人认为丑也是一种美。究竟美不美？

可能有人会提出：音乐是不是一定要美？最初的音乐不一定是审美的需要才产生，或表达感情、或娱乐、或与人交流、或仪式、或减轻疲劳，大凡为了实用，虽然也不排斥审美。最早把美和艺术（音乐包括在内）连在一起的是公元前384—322的希腊哲学家亚里斯多德（《诗学》第七章）。可见，音乐是美的这个概念是历史的产物。20世纪是否又要将音乐与美分开呢？还是仍和以前一样？

4.音乐的社会作用是什么？过去，人们常说，音乐应该有认识作用、教育作用、审美作用、娱乐作用等等。20世纪那些先锋派音乐（不是全部）起什么作用？有的音乐刺耳，让人难以忍受，有的音乐抽象，让人难以理解（当然，大部分作品都不会那么极

端，程度有所不同)。那么，它们提供给人的是什么呢？

5.如何评价这种音乐？是一种进步，还是一种退步？是正常现象，还是反常现象？是作曲家发展了音乐艺术，还是陷入了危机？或者兼而有之？或者根本就无所谓进步、退步之说？

这些问题困扰着听众，也困扰着评论家。也许，我们还需要过一段时间才能给予更有说服力的回答。

70年代中期以后，原来第二次高潮期间出现的各种流派、风格和倾向的音乐继续存在。但是，情况有了变化，主要表现在：作曲家们的注意力不是象50、60年代那样集中于创造、发现新品种、新花样、新音响、新手法，而更多地是利用过去几十年已经积累的各种手段进行创作。甚至，有些原来“激进”的作曲家又趋于“保守”。最有代表性的是“新浪漫主义”，回到了调性音乐，回到了19世纪。因此，70年代中期以后，也常被称作“后先锋派”(post avant grade)时期。

从目前的情况看西方音乐的发展，一方面仍是多样化。如上所述，各种风格和流派并存(只是缺少新的实验而已)，企图寻找一种理想的风格的时代，可能已经过去。另一方面，趋向综合。这里的综合，不是指综合成一种风格，而是不局限于某一特定流派，例如：调性与无调性，序列与偶然，电子音响与常规乐队演奏，歌唱性与非歌唱性的人声音乐，“引用”与创新，严肃音乐与流行音乐，东方与西方……都可结合在一起。第一次世界大战以后，很多作曲家都被卷进各种“派”或“主义”中去，现在，又都逐渐摆脱出来。作曲家们利用一切可以利用的手段进行创作，不管这手段来自何方，并从中形成自己的个性。如果说，前人已经开辟了道路，做了各种试验，有成功，有失败，那么现在，作曲家可以在前人的基础上，在更广阔的领域里，施展他们的才能和想象力。从这个意义上说，音乐也许将进入一个更有成果的新时期。

美国密歇根大学现代音乐教授沃特金斯(Glenn Watkins)认为："如果说，现代音乐有一个成熟的综合时期，那么，看来已经来到。"①

① 沃特金斯：《1885—1985音乐探测》(Soundings: Music from 1885—1985)影印本，第828页。

附：主要参考书目

马克利斯:《现代音乐概论》(Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music), Norton出版公司，1961年(第一版)及1979年(第二版)。

汉森:《20世纪音乐概论》(Peter Hansen: An Introduction to Twenti-ethCentury Music), Allyn & Bacon 公司，1977年。

科普:《音乐的新方向》(David Cope: New Directions in Music), Brown出版公司，1981年。

沃特金斯:《1885—1985年音乐探测》(Glenn Watkins: Soundings: Music from 1885 to 1985), 密歇根大学(影印本), 1985年。

格里菲思:《先锋派音乐简史》(Paul Griffiths: A Concise History of Avant-Garde Music), Oxford University出版社，1978年。

罗西和乔特:《我们时代的音乐》(Nick Rossi and Robert Choate: Music of Our Time), Crescendo出版公司，1969年。

尤恩:《20世纪音乐世界》(David Ewen: The World of Twentieth Century Music), Prentice-Hall公司，1968年。

格劳特:《西方音乐史》(Donald Grout: A History of western Music), Norton出版公司，1980年。

萨迪编:《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》(Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians) Macmillan 出版公司。1980年。

阿诺德编:《新牛津音乐之友》(Denis Arnold: The New OxfordCompanion to Music), Oxford Vniversity出版社，1984年。

《外国音乐参考资料》有关译文，中央音乐学院《外国音乐参考资料》编辑部，1978——1985年。